

WITHDRAWN
FROM THE
PRATT INSTITUTE LIBRARY

Pratt
Institute
Library



BROOKLYN
New York

WITHDRAWN
FROM THE
DDAT INSTITUTE LIBRARY

FRANCESCO BORROMINI



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. WIEN



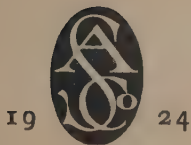
RÖMISCHE FORSCHUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES GRAZ
HERAUSGEGEBEN VON HERMANN EGGER

FRANCESCO BORROMINI

VON

EBERHARD HEMPEL

MIT 67 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 128 TAFELN



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.
GES. M. B. H., WIEN

720.745
27376
7491
1904

COPYRIGHT 1924 BY KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO., G. M. B. H. IN WIEN
DRUCK: CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN V

BROOKS ADAMS, ESQ.

DEM HOCHHERZIGEN FÖRDERER
DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES
DER UNIVERSITÄT GRAZ
IN DANKBARKEIT
GEWIDMET

I N H A L T

Vorwort	Seite VII
-------------------	--------------

TEXTTEIL

Abschnitt I. Bis zum Tod Urbans VIII. (1644)	
Kap. I. Die lombardische Heimat	3
Kap. II. Ankunft in Rom. — Arbeiten für St. Peter	7
Kap. III. Palazzo Barberini	15
Kap. IV. S. Carlo alle Quattro Fontane. — S. Casa della Madonna di Loreto	32
Kap. V. Palazzo Spada. — Palazzo Falconieri. — Palazzo Barberini alli Giubbonari. — Palazzo della Sapienza	49
Kap. VI. Oratorio di S. Filippo Neri. — Altar in SS. Apostoli in Neapel. — Grabmal Merlini	61
Abschnitt II. Unter Innozenz X. (1644 bis 1655)	
Kap. I. Die Glockentürme von St. Peter. — S. Giovanni in Laterano	91
Kap. II. S. Ivo della Sapienza. — S. Maria de' Sette Dolori. — Epitaph Ceva. — S. Maria a Cappella nuova in Neapel	114
Kap. III. Palazzo Carpegna. — Palazzo di Spagna. — Palazzo Giustiniani. — Palazzo Pamfili	127
Kap. IV. S. Agnese in Piazza Navona	138
Abschnitt III. Unter Alexander VII. (1655 bis 1667)	
Kap. I. Collegio di Propaganda Fide. — S. Andrea delle Fratte	157
Kap. II. Bibliothek der Sapienza. — Platz vor S. Agostino. — Villa Falconieri. — Casino Bufalo. — Palazzo Spada in Piazza di Monte Giordano. — Vigna Missori. — Palast in Perugia	170
Kap. III. Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane. — S. Giovanni in Oleo. — S. Giovanni in Fonte. — Cap. Spada in S. Girolamo della Carità. — Hauptaltar von S. Giovanni de' Fiorentini. — Cap. di S. Domenico im Konvent von S. Sabina. — Entwurf für S. Carlo al Corso. — Entwürfe für Sienesische Altäre	179
Kap. IV. Charakter und Lebensschicksal	187
Schluß. Borrominis Einfluß auf die Entwicklung der Baukunst in Italien, Frankreich, Deutschland und Österreich	190
Anhang. Synchronistische Tafel	201

TAFELTEIL

Tafeln	I—128
Beschreibendes Verzeichnis der Tafeln	131
Literaturverzeichnis	135
Register	137

VORWORT.

Das vorliegende Werk hat sich zur Aufgabe gestellt, für die Darstellung des Lebenswerkes Francesco Borrominis durch die Heranziehung des gesamten in Betracht kommenden Materiales eine möglichst breite Basis zu gewinnen. Es galt den großen, aus der Sammlung Stosch in die Albertina gelangten Schatz an Handzeichnungen aus seinem Nachlaß und die Fülle an Material, die das Studium der Denkmäler und der archivalischen Quellen ergibt, zu verwerten, nicht um den Wissensstoff an sich zu vermehren, sondern um die Kunst einer Persönlichkeit, die bei ihrer scharf ausgeprägten Eigenart dieser Arbeit durchaus entgegenkommt, klar und historisch getreu darzustellen. Um aber nicht nur der Forschung, sondern auch der lebenden Kunst zu dienen, wurden die wissenschaftlichen Quellen nur so weit herangezogen, als ihre Kenntnis für die Darstellung von wesentlicher Bedeutung ist. Francesco Borromini kann, richtig verstanden, auch für den heutigen Architekten ein höchst lehrreiches Beispiel abgeben, im besondern für uns Deutsche, die wir sein Lebenswerk nie völlig aus den Augen verloren haben.

Was die Darstellungsform anbelangt, so ergab die monographische Behandlung nicht nur der äußeren Abgrenzung wegen den gegebenen und sichersten Weg, seine künstlerische Persönlichkeit zu erfassen. Ihre auf die individuellen Kräfte eingestellte Betrachtungsweise kann allein einer Erscheinung wie Francesco Borromini gerecht werden, dessen Stärke zum guten Teil in einer bewußten Unabhängigkeit besteht. Zugleich ein Nachfolger Michelangelos und ein Vorläufer des 18. Jhdts., fast stets in einer bewußten Opposition zu seiner Umgebung, läßt sich dieser Künstler kaum in einen allgemeinen Rahmen einfügen. Bald als der letzte Vertreter einer langen Architekturentwicklung erscheinend, bald als Bahnbrecher und Neuerer seiner Zeit weit vorausgeeilt und mit den gleichzeitigen Künstlern schwer vergleichbar, entzieht sich Borromini jeder Klassifizierung. Wenn auch in ihm allgemeine Kräfte tätig sind und sein Einfluß sofort wieder ins Allgemeine geht, so ist er selbst doch nur als Persönlichkeit faßbar. Als solche kann er den Anspruch erheben, auch in seiner Monographie mehr zu sein als ein Objekt der Wissenschaft. Der Verfasser hat es deshalb von Anfang an als seine Pflicht betrachtet, in erster Linie die positiven Kräfte in Borrominis Schaffen hervorzuheben. Dabei ist er sich bewußt geblieben, daß dessen Wirken in eine Zeit fiel, als Italien die Führung schon an den Norden abzugeben begann. Trotzdem blieb die italienische Kunst auch der folgenden Periode unter Wahrung ihrer Selbständigkeit ein für die gesamte damalige Welt unersetzliches Element, das immer wieder die Kraft fand, für ein allgemeines Streben eigene Formen zu finden.

Daß gerade ein Deutscher es unternahm, die Monographie dieses Italieners zu verfassen, ist nicht dem Zufall zuzuschreiben. Das Streben Borrominis ist dem unseren in mancher Hinsicht verwandt. Infolgedessen fand derselbe im 17. und 18. Jhd. in Deutschland, im besondern in Österreich, nicht nur vielfache Nachahmung, sondern auch eine bis tief in das 18. Jhd. reichende Weiterbildung seines Stiles. Von hier, speziell von Wien, ging auch die moderne wissenschaftliche Erforschung seiner

Tätigkeit aus. Ihr widmete sich als erster Hermann Egger, der schon 1901 bei der kritischen Bearbeitung der architektonischen Handzeichnungen der ehemaligen Hofbibliothek die aus dem Atelier Borrominis stammenden Blätter als zusammengehörige Masse erkannt hatte und mit der Feststellung ihrer chronologischen Reihenfolge begann. Ihm folgte Oskar Pollak, der bei Durchforschung der römischen Archive sein besonderes Augenmerk auf die Tätigkeit Borrominis richtete. Das volle Erreichen seiner wissenschaftlichen Ziele war ihm jedoch durch seinen allzufrühen Tod — er fiel im Weltkrieg am 11. Juni 1915 — versagt geblieben. Beide Forscher lieferten in ihren Aufsätzen wertvolles Material zur Geschichte von Borrominis Werken. Der Verfasser empfindet es als einen besonderen Vorzug seiner Arbeit, die Forschungen dieser beiden Vertreter der Wiener kunsthistorischen Schule fortsetzen zu können. Vor allem fühlt er sich Herrn Professor Dr. Hermann Egger zu besonderem Dank verpflichtet, der ihn in seiner Absicht, auf die Vorkriegszeit zurückgehende Studien über Borromini zu einer Monographie auszugestalten, auf das tatkräftigste gefördert hat. In dem reich ausgestatteten kunsthistorischen Institut der Universität Graz stellte ihm derselbe nicht nur alle denkbaren Hilfsmittel zur Verfügung, sondern gewährte ihm auch jederzeit die wertvollsten Ratschläge und Hinweise.

Der Verfasser hat es als eine seiner Hauptaufgaben angesehen, das gesamte Quellenmaterial an Ort und Stelle durchzuarbeiten. Nur in einem Fall war dies nicht durchführbar, da das für die Baugeschichte von S. Agnese und den Palazzo Pamfili wichtige Archiv Doria Pamfili wegen Umräumungsarbeiten für längere Zeit nicht benutzbar ist. Aus diesem Grund war es für den Verfasser von besonderem Wert, daß durch liebenswürdige Vermittlung des Herrn Professors Dr. Dagobert Frey Frau Hedwig Pollak eine Benutzung der betreffenden Teile des wissenschaftlichen Nachlasses ihres Gatten gestattet, in denen sich seine chronologisch und sachlich geordneten Exzerpte nach den Dokumenten des Archivio Doria Pamfili befinden, wofür der Autor seinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte. Auch möchte derselbe nicht verfehlen, des großen Entgegenkommens der Direktion der Albertina, in deren Auftrag er seit zwei Jahren an der Ordnung und Katalogisierung der architektonischen Handzeichnungen tätig ist, zu gedenken. Das vorliegende Werk, dessen gesicherte Grundlage zum wesentlichen Teil in den Zeichnungen dieser unerschöpflichen Sammlung beruht, wird selbst am klarsten davon zeugen, was der Forscher dem vergangenen und gegenwärtigen deutschen Sammlergeist verdankt.

EBERHARD HEMPEL.

ABSCHNITT I.

BIS ZUM TODE URBANS VIII. (1644)



Fig. 1. Alb. 217

Kapitel I.

DIE LOMBARDISCHE HEIMAT.

Borromini wurde am 27. September 1599 als Sohn des Giovanni Domenico Castello und seiner Frau Anastasia in Bissone am Comer See geboren und am gleichen Tage auf den Namen Francesco in der Kirche S. Carpofofo getauft¹. Noch heute wird das mit Stukkaturen verzierte Geburtshaus in Bissone gezeigt. Den Beinamen seines Vaters Castello hat der Künstler erst in Rom von ungefähr 1628 an² — die Beweggründe sind uns nicht überliefert — gegen den Namen Borromini³ vertauscht. Über seinen Vater wissen die Quellen nur zu berichten, daß er als Architekt im Dienst der Visconti gestanden habe⁴. Um so greifbarer ist die Umgebung, in der Borromini aufwuchs, das kleine, schön gelegene Bissone, bevölkert von einem Geschlecht, dem das Bauhandwerk und das Steinmetzwesen im Blute lagen. Schon damals konnte es sich rühmen, daß Carlo Maderna, der als Architekt in Rom die erste Stelle einnahm, aus ihm hervorgegangen sei. Durch seine Mutter, eine Garua,

¹ Die betreffende Stelle des Taufregisters lautet: Die 27 septembris 1599 fuit a me ut supra baptizatus filius Dominici et Anastasiæ de Castello, natus eodem die eiusdem mensis proxime præteriti, eique fuit Francisci nomen impositum: patrini autem fuerunt Donatus filius Simonis Garui, Margarita uxor Johannis de Cravegia de Bissono. Demnach ist Passeri, der den Geburtstag auf den 25. September fallen läßt, eine Angabe, der sämtliche Autoren bis jetzt gefolgt sind, zu berichtigen. Dagegen verdanken wir Passeris handschriftlicher Vita Borrominis (Wien, Nat. Bibl., cod. 5993, fol. 170) den Mädchennamen von dessen Mutter Garua.

² 1628 taucht der Name Borromini zum erstenmal an Stelle des früheren Castello in den Rechnungen von St. Peter auf.

³ Borromini selbst und eine Anzahl der frühen Quellen schreiben den Namen nur mit einem r. Da aber die Schreibweise mit zwei r schon im 17. Jhdt. ganz allgemein im italienischen Sprachgebrauch durchdrang und der Name in dieser Form von der Weltliteratur übernommen wurde, so erscheint das Zurückgehen auf die ursprüngliche Schreibweise, wie es Pollak anstrebte, nicht als zweckmäßig, um so mehr, da die Italiener selbst diese ihrem Sprachgefühl widersprechende Form nicht angenommen haben.

⁴ F. Baldinucci, Not. de' prof. del dis., Firenze 1773, XVII, 61.

war Borromini mit demselben verwandt. Zeit seines Lebens hat er zu ihm als seinem Vorbild und väterlich gesinnten Förderer aufgeschaut. Noch im Tode wollte er ihm nahe sein, wie aus seinem letzten Willen hervorgeht, neben Maderna in S. Giovanni de' Fiorentini begraben zu werden.

Borromini war zu einem glücklichen Zeitpunkt in eine Umgebung hineingeboren, die sofort alle seine Gedanken auf das Ziel hinlenken mußte, mit seinen Verwandten an der Lösung der großen römischen Bauaufgaben im Dienste der Kirche zu arbeiten, eine Tatsache, welche die Möglichkeit einer konsequenten Entwicklung schuf. Seine Charakterstärke und seine hervorragende Begabung, die aber immerhin nicht mit dem Talent der Größten seiner Zeit, wie eines Bernini, auf eine völlig gleiche Stufe zu stellen ist, hätten dies allein nicht vermocht. Nur durch die von Jugend auf vorhandene Konzentration seiner Kräfte gelang es ihm, die Entwicklung der Architektur in so starkem Maße zu bestimmen, daß seine Lebensarbeit für mehr als ein Jahrhundert einen tiefgehenden Einfluß ausgeübt hat.

Wann Borromini seine Heimat verlassen hat, ist infolge einer zwischen den Biographen bestehenden Unstimmigkeit nicht mit völliger Sicherheit festzustellen. Nach Passeri ging er im Alter von fünfzehn Jahren nach Mailand. Dagegen läßt ihn Baldinucci schon im Jahre 1608 als neunjährigen Knaben dorthin wandern. Antonio Muñoz hat zufolge einer später zu besprechenden Begründung das letztere als wahrscheinlicher erwiesen. Bei den Biographen hatte diese Unstimmigkeit die weitere Divergenz zur Folge, daß Passeri den Mailänder Aufenthalt von 1614 bis 1624, Baldinucci dagegen schon von 1608 bis 1614 ansetzt. Über seine Tätigkeit daselbst wird nur überliefert, daß er als einfacher »intagliatore di marmo« gearbeitet hätte, der alten handwerklichen Tradition der Comasken folgend.

Will man von seinem späteren Werke ausgehend die Wirkung feststellen, die dieser Aufenthalt in Mailand auf die Bildung seines Stiles gehabt haben kann, so darf nicht außer acht gelassen werden, daß der oberitalienische Einschlag ein ganz allgemeines Symptom bei römischen Bauten des 17. Jhdts. darstellt. Schon vor ihm war Girolamo Rainaldi einer der Hauptträger dieses Einflusses gewesen. Pietro da Cortona verdankt dem oberitalienischen Baugedanken die außerordentliche Wirkung, die seine römischen Bauten, vor allem Ss. Luca e Martina, ausgeübt haben. Die wichtigen und vorwärtstreibenden Ideen wie das Streben nach Raumeinheit, welches zum Zentralbau zurückführte, nach der rhythmischen Gestaltung der Fläche, die vor allem im Palladiomotiv gefunden wurde, nach Ersetzung der geschlossenen Masse von Wänden und Pfeilern durch den gelösten Gliederbau der Säulenordnungen, all dies kam aus Oberitalien und befruchtete die in Rom schon vorhandene, auf der Antike und dem Werke Michelangelos fußende allgemeine Entwicklung, die aber zeitweilig zum Stillstand gekommen war. Insofern dürfen also die lombardischen Merkmale nicht als nur für Borromini charakteristisch angesehen werden. Seine im »Opus architectonicum equitis Fr. Borromini«¹ niedergelegten Anschauungen bezeichnen Michelangelo, die Antike und die Natur als seine Vorbilder, dagegen wird die lombardische Architektur nicht erwähnt. Trotzdem ist sicher anzunehmen, daß die Jugenderinnerungen, wenn auch halb unbewußt, stark nachgewirkt haben. Wenn in späteren Kapiteln nachzuweisen ist, wie der Vertikaldrang der Gotik, das ihr eigentümliche Herausarbeiten der architektonischen Glieder und das Streben nach einem reichen und bewegungsvollen Eindruck in Borrominis Architekturen wieder aufzuleben scheint, so wird man sich daran erinnern, daß der Dom von Mailand der erste große gotische Bau war, den der junge lombardische Steinmetz zu Gesicht

¹ Roma 1725.

bekam. Noch wichtiger wird für ihn S. Lorenzo gewesen sein. Hier hatte er ein direktes Vorbild für seinen späteren Bau von S. Carlino alle Quattro Fontane. Ein griechisches Kreuz mit in flachen Bogen geschlossenen Armen und derart stark abgeschrägten Ecken, daß ein einheitlich geschlossenes Raumganzes mit ondulierenden Seiten entstand, wobei die Last der Kuppel durch Bogen auf die abgeschrägten Seiten übertragen wurde.

Einen besonderen Eindruck werden ferner die Bauten gemacht haben, die während des ersten Viertels des 17. Jhdts. in Mailand entstanden waren, wie Lorenzo Binagos höchst bedeutsame Schöpfung von S. Alessandro¹. Zum erstenmal war hier ein Kuppelbau durch seine Fassade in organische Verbindung mit zwei symmetrisch sich entsprechenden Campanilen gebracht, was durch ein nahes Heranrücken der Kuppel an die Fassade erreicht wurde. In letzterer kamen Kirchenkörper wie beide Türme durch vortretende Teile zum klaren Ausdruck. In der Fassade von S. Agnese in Piazza Navona hat Borromini diese Ideen konsequent weiterentwickelt. Von gleicher Wichtigkeit ist die zentrale Anlage des Inneren von S. Alessandro. Die Lage des Kuppelraumes, der für den Eintretenden sofort übersehbar wird, die starke Abschrägung der Ecken und Einsetzung von Säulen finden ebenfalls in S. Agnese eine wenn auch nicht gerade unmittelbare Weiterbildung, insofern diese Ideen auf römischem Boden schon vorher von Pietro da Cortona Ss. Luca e Martina übernommen wurden. Ferner ist ein anderer mailändischer Bau, das 1620 begonnene Collegio Elvetico, ebenfalls mit einem Werk Borrominis, dem Oratorio di San Filippo Neri, in Verbindung zu bringen. Wir finden nicht nur eine in ähnlicher Weise asymmetrische Angliederung des Collegio an einen kirchlichen Bau, dem vom Fabio Mengoni erbauten Oratorio, sondern vor allem auch die gleiche konkave Einziehung bei der von Francesco Maria Ricchini errichteten Fassade, wie sie angeblich zum erstenmal von Borromini gebracht worden ist. Auch in gewissen Detailformen, wie dem vortretenden Rund einer oberen Balkonbalustrade und dem Abschluß der schmucklosen Seitenfassade durch eine große Hohlkehle, zeigen sich verwandte Ideen, die man an Borrominis Bauten bisher als alleinige Erfindung des Künstlers anzusehen gewohnt war. An der Fassade des Collegio Elvetico dient die konkave Einziehung dazu, ein hartes Zusammenstoßen der Palastfront mit der schräg an ihr vorbeiführenden Straße zu vermeiden. Wie in einer großen Nische wird der Bewegungszug der Straße aufgefangen. Die konkave Form entstand also auf Grund einer räumlichen Forderung, die Palast und Umgebung in enge Verbindung setzt. Gerade dies Streben nach Raumeinheit durch Auflösung eines mit der Zeit als allzu starr empfundenen architektonischen Systems war das Wichtigste, was Borromini aus seiner Heimat mitbringen konnte. Daß im übrigen seine Schöpfungen, was den Gesamteindruck anbelangt, den lombardischen Vorbildern kaum noch gleichen, schließt die erwähnten inneren Zusammenhänge nicht aus. In dem echt römischen Gepräge seiner Bauten äußert sich nur die große Überlegenheit dieses Kulturzentrums, das einen jeden Künstler, so wenig er auch auf das in der Heimat Erlernte verzichten konnte, doch mit einer alles umgestaltenden neuen Gesinnung erfüllte.

Über die Abreise des Künstlers nach Rom weiß Baldinucci eine Episode zu erzählen,

¹ 1602 begonnen. F. Malaguzzi-Valeri, Milano (Coll. di Monogr. ill. 26), Bergamo 1906, II 110, setzt die Fassade später an. Dies trifft aber nur auf den mittleren Giebel und die Kuppeldekoration zu, an denen die spätbarocken Formen vom ausgehenden 17. Jhd. sich unverkennbar zeigen. Um so deutlicher heben sich davon die übrigen Teile der Fassade mit Einschluß der Türme als Bauten vom Beginn des Jahrhunderts ab. Der für die spätere Entstehung der Fassade angeführte Grund, daß sie im Verhältnis zur Kirche allzu breit wäre, ist nicht stichhaltig. Vielmehr stimmt die Fassade genau mit dem ebenfalls siebenachsigen Innern überein. Auch ist die breite Form für die Frühzeit des 17. Jhdts. durchaus charakteristisch.

die er jedoch selbst mit Vorbehalt wiedergibt¹. Um sich Geld für die Reise zu verschaffen, hätte Borromini von einem Schuldner seines Vaters ohne des letzteren Wissen einen fälligen Zinsbetrag eingezogen. Bei der nicht nur aus den Biographien, sondern auch aus den Dokumenten unmittelbar ersichtlichen strengen Rechtlichkeit und Anspruchslosigkeit des Künstlers, die ihn jedes Geschenk zurückweisen ließ, erscheint diese Nachricht höchst fragwürdig.

¹In seinem im cod. Magliab. II II 110 fol. 170 erhaltenen Entwurf der Vita Borrominis steht neben der Stelle am Rand: »questo delli denari cosi mi fu detto, cosi io lo dice, ma io non lo so di certo«

Kapitel II.

ANKUNFT IN ROM — ARBEITEN FÜR ST. PETER.

Bei Borrominis Ankunft in Rom taucht wieder die wichtige Frage auf, ob bei der Feststellung des Zeitpunktes den Angaben Baldinuccis oder Passeris zu folgen ist. Nach ersterem wäre er schon 1614 als Fünfzehnjähriger in Rom eingetroffen. Damals war Madernas Fassade von St. Peter soeben vollendet worden. Dem jungen Steinmetz wäre es noch möglich gewesen, an dem Skulpturenschmuck der Vorhalle mitzuarbeiten. Dagegen hätte er im Jahre 1624 zu dem von Passeri angegebenen Zeitpunkte eine schon völlig veränderte Lage angetroffen. Maderna, obwohl noch immer Architekt von St. Peter, konnte infolge seines Alters und des Emporkommens einer jungen Generation seine führende Stellung nicht mehr behaupten. Eine neue Entwicklung, zukunftsreicher als die vergangene, die allzusehr im Schatten der Renaissance stand, hatte begonnen. Schon war Bernini mit seinen berühmten Jugendwerken auf den Plan getreten. Die Entwürfe für das Tabernakel von St. Peter, die einen ungeheuren Eindruck auf den Ankömmling machen mußten, lagen bereits zur Ausführung vor. Um den früheren Zeitpunkt des Eintreffens als richtig nachzuweisen und die Glaubwürdigkeit Baldinuccis festzustellen, zieht A. Muñoz¹ die folgende bei dem letzteren Autor sich findende Nachricht heran. Bei seiner Ankunft in Rom wäre Borromini von dem capo maestro de' scarpellini Lione Garo (auch Garuo und Garogo genannt) in einem Hause des Vicolo dell'Agnello bei S. Giovanni de' Fiorentini aufgenommen und bei dem Bau von St. Peter eingeführt worden. Dieser Garuo aber ist, wie A. Muñoz feststellt, nur bis 1620 in den Rechnungen der Fabbrica di S. Pietro nachzuweisen. Wäre also Borromini, wie es Passeri berichtet, erst 1624 nach Rom gekommen, so hätte ihn Garuo nicht mehr in die Fabbrica einführen können. Demnach bestätige sich die Angabe Baldinuccis, der das Eintreffen schon auf das Jahr 1614 festsetzt. Immerhin bleibt dabei noch die Möglichkeit offen, daß Garuo, der mit Borromini verwandt war, ihn auf Grund seiner ehemaligen Beschäftigung am Bau von St. Peter einführen konnte, ohne selbst dort noch tätig zu sein. Was als vollgültiger Beweis für die Richtigkeit von Baldinuccis Angabe gelten würde, nämlich das Auftauchen von Borrominis damaligem Namen Castello in den Rechnungen der Fabbrica vor dem Jahre 1624, gerade das läßt sich nicht feststellen. Doch ist durch A. Muñoz' Beweisführung die größere Wahrscheinlichkeit für den frühen Termin nachgewiesen worden, um so mehr, da auch die weitere Nachricht Baldinuccis von Borrominis Mitarbeit an den Cherubimköpfen der im Jahre 1618 entstandenen Portaleinfassungen von St. Peter mit der Ansetzung seiner Ankunft für das Jahr 1614 in Übereinstimmung steht.

Im Gegensatz zu Bernini ist Borromini kein frühreifes Talent gewesen. Noch im dritten Jahrzehnte seines Lebens hat er in untergeordneter Stellung in St. Peter gearbeitet, erst zu Anfang des vierten gelingt es ihm, sich allmählich selbständig zu machen, um dann am Ende desselben durch seine Tätigkeit an den Bauten von S. Carlo alle Quattro Fontane und dem Oratorio di S. Filippo Neri in die erste Reihe der römischen Architekten zu rücken und in die allgemeine Entwicklung in einschneidender Weise einzugreifen. Daß er so viele Jahre als einfacher scarpellino am

¹ »La formazione artistica del Borromini« in der Rassegna d'Arte, 1919, S. 106.

Bau von St. Peter verblieb und erst spät mit selbständigen Werken hervortrat, dürfte in seiner Veranlagung begründet gewesen sein, zufolge derer er in lang andauernder, zäher und geduldiger Arbeit sich mit jeder Aufgabe beschäftigte, jedes Problem nach allen Richtungen hin durchdachte, bis er die einschlägigen Forderungen und Bedingungen klar erkannte, um daraufhin für sie eine Lösung zu suchen, die zugleich seinen künstlerischen Absichten entsprach. Mit dem so Gefundenen war er zumeist noch nicht zufrieden, sondern entwickelte seine Ideen von Stufe zu Stufe weiter, wobei sein höchst individueller Stil immer mehr zum Durchbruch gelangte. Auf diesem langen, verhältnismäßig mühseligen Wege, von dem die vielen Zeichnungen der Albertina Zeugnis ablegen, erreichte Borromini schließlich sein Ziel. Vor Versuchungen war er dabei durch seine allem Materiellen abgeneigte Gesinnung geschützt. Er hatte nur Interesse für seine Bauten, die er als seine Kinder zu bezeichnen pflegte.

Obwohl damals in St. Peter die großen architektonischen Aufgaben mit der Fertigstellung des Langhauses und der Fassade gelöst waren und sich daher für Borromini fast keine Gelegenheit mehr bot, seine architektonischen Fähigkeiten zu betätigen, zumal er in untergeordneter Stellung nach fremden Entwürfen arbeiten mußte, so sollte doch gerade diese Tätigkeit für seine Zukunft von grundlegender Bedeutung werden. Die Marmorarbeit an Altären, Balustraden, Nischen erzog ihn zu einer Beachtung des architektonischen Details, der Profilführung und der farbigen Wirkung. Das Modellieren und Ausmeißeln von Wappen, Puttenköpfen und Festons lenkte seine Aufmerksamkeit auf die Aufgaben, die der organisch belebten Form noch innerhalb der Architektur zuzuweisen waren. Die Herstellung der großen Kapellengitter machte ihn mit dem besonderen Charakter der Eisenarbeit bekannt und erklärt die materialgerechte Art seiner späteren Gitterentwürfe, die eine starke Lebendigkeit mit ganz einfachen Mitteln zu erreichen suchte. Dieses nur durch langjährige Ausübung zu erlangende handwerkliche Können setzte Borromini instand, den Meistern aus eigener Erfahrung die Arbeit zuzumessen. Bei der Ausführung schwieriger Aufgaben legte er oft selbst die Hand an, wie dies beim Bau von S. Carlino berichtet wird. Auf diese Weise war er weder von den Bauhandwerkern noch von der architektonischen Konvention abhängig. Technisches Können und künstlerische Absichten gingen Hand in Hand, eines das andere anregend.

Bezeichnenderweise hat der junge Lombarde nicht wie Bernini durch das Hervortreten mit eigenen Werken zuerst die Augen auf sich gelenkt. Vielmehr war es der Eifer, mit dem er alle Teile des Neubaus von St. Peter studierte und zeichnete, was Madernas Aufmerksamkeit erregte. Von diesen Studien zeugen außer den Biographen zwei in der Albertina in Wien befindliche Zeichnungen Borrominis mit Aufnahmen nach Säulen- und Pilasterbasen von St. Peter, die eigenhändige Beschriften tragen (n. 760 und 761)¹. Auf diese Weise lernte er durch seine tägliche Arbeit die Bauformen Michelangelos, auf die wir in seinen späteren Werken immer wieder stoßen werden, von Grund auf kennen. Nach Passeri hat Borromini sich selbst »innamorato di quella architettura ingegnosa di Michelangelo Buonarruoti« genannt. Die zeichnerischen Aufnahmen werden ihn vor allem auf dessen kühne plastisch empfundene Art der Profilierung geführt haben. Von dieser ging die eigene durchwegs aus, auch wenn Borromini sich später bemühte, die Formen noch stärker ineinander zu modellieren und zu verbinden. Die Spanne eines Jahrhunderts kam ihm dabei zugute. Er folgte nicht mehr sklavisch dem Vorbild, sondern versuchte die

¹ Über die aus dem Atlas Stosch stammenden Borrominizeichnungen der Albertina vgl. H. Egger, Römische Veduten I 7.

Probleme, die Michelangelo der Nachwelt hinterlassen hatte, zu lösen. Das Bedeutendste nach dieser Richtung hat er bei S. Agnese erreicht.

Als Borrominis erste Arbeit in St. Peter führt Baldinucci in Übereinstimmung mit der frühen Ansetzung der Ankunft in Rom die Cherubimköpfe der Portale an. Da die Fassade selbst 1614 schon endgültig fertiggestellt war, kann es sich dabei nur um die zur Innendekoration der Vorhalle gehörigen Portale (Taf. 1) handeln. Nach den Inschriften: »PAULUS · PONT · MAX · ANNO · XIV« sind dieselben 1618 entstanden. An der gleichen Arbeit ist auch Garuo, nach einer erhaltenen Rechnung zu urteilen¹, bis 1620 tätig gewesen. Während es sich bei diesen Köpfen nur um ganz konventionelle Arbeiten handelt, bei denen Borrominis Persönlichkeit sich nicht äußern konnte, zeigt ein einzelner, von Baldinucci ebenfalls Borromini zugeschriebener Cherubim, der sich über dem Attilarelief Algardis im Innern von St. Peter befindet, eine sehr individuelle, höchst naturalistische Bildung, die eher häßlich als anmutig bezeichnet werden muß (Taf. 3, 1)². Der Ausdruck ist außerordentlich lebhaft, der Blick scharf gekennzeichnet, der Mund verzieht sich, jedoch zu keinem eigentlichen Lächeln. Man vermeint, daß dieser Cherubim von irgend einem Vorgang lebhaft angezogen, im nächsten Moment einen Schrei ausstoßen würde. Wie Schlangen ringeln sich seine Haare, durch tiefe Bohrlöcher herausgearbeitet, während die Flügel in schneller Bewegung entfaltet sind. Wenn man auch die Frage offen lassen muß, ob es sich hier um ein eigenhändiges Werk Borrominis handelt, da kein genügendes Vergleichsmaterial vorliegt, so bezeugt doch dieser Cherubim zumindestens ein Borromini sehr nahestehendes Temperament. Im übrigen ist die Entscheidung über eine Zuschreibung von nicht allzugroßer Bedeutung, da für Borromini diese Arbeiten nur Anfänge aus der Lehrzeit bedeuten, die späterhin keine Fortsetzung fanden. Wie aus den Rechnungen hervorgeht, sind an seinen späteren Bauten die Skulpturen von verschiedenen Meistern nach deren eigenen Modellen ausgeführt worden. Dabei verblieb jedoch Borromini noch stets die Entscheidung, welche Rolle die betreffende dekorative Skulptur im Gesamtrahmen erhalten sollte. Gerade darin beruht eine besondere Stärke seiner Begabung, die für die Zukunft entscheidend werden sollte. Ständig wußte er die Bedeutung der dekorativen Skulptur zu erhöhen. Aus einer Zutat wird immer mehr ein Element, das in das Zentrum des ganzen Organismus rückt, den Keim bildet, aus dem die architektonischen Glieder emporsteigen, von dem sie organisches Leben empfangen. Die lombardische Dekorationslust, die Borromini als ein Erbteil von der Heimat empfangen hatte, verwandelte sich auf römischem Boden in ein Element, das von der Architektur den tektonischen Charakter erhielt, aber auch rückwirkend die Architekturglieder mit lebendigem Leben erfüllte. In diesem Sinne wurde der Cherubimskopf zu einem Wahrzeichen von Borrominis Bauten. Nicht als ob er dieses Dekorationselement häufiger als frühere oder gleichzeitige Architekten gebracht hätte, das Neuartige liegt in der Bedeutung, der Größe und in der eigenartigen Verwendung desselben. So wird in den Seitenschiffen von S. Giovanni in Laterano das gerade Gebälk von großen Cherubimsköpfen getragen, deren vier Flügel sich im lebendigsten Spiel paarweise den architektonischen Gliedern anschmiegen.

Mit dem Jahre 1624 betreten wir bezüglich Borrominis Tätigkeit für St. Peter festeren Boden. Sein Name, zunächst noch als Francesco Castelli, taucht zum ersten

¹ Muñoz a. a. O. 105, an dessen Darstellung der Tätigkeit Borrominis für St. Peter sich das Folgende bis auf einige Zusätze und Abweichungen anschließt.

² Diese wie die am Schluß aufgezählten weiteren Abbildungen sind dem Verfasser von Prof. Antonio Muñoz in lebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt worden.

Male am 19. Jänner 1624¹ in den Rechnungen des Archivio della Fabbrica di S. Pietro auf, zunächst mit ganz geringfügigen Summen, die jedoch von Jahr zu Jahr steigen. Wir finden ihn sowohl als »intagliatore« wie als »scarpellino« bezeichnet. Schon nach einem Jahre erscheint der Titel »maestro« neben dem Namen des nunmehr Sechszwanzigjährigen.

Seine Haupttätigkeit konzentrierte sich von Anfang an auf die von Bernini geleitete dekorative Ausgestaltung der Vierung. 1624 wird seine Mitarbeit an den Nischen des südwestlichen Kuppelfeilers bezeugt. Zweifellos blieb er dabei in einer völlig abhängigen Stellung. Auch das später zu besprechende Zeugnis Baldinuccis, der in seiner handschriftlichen Vita Borromini einen verhältnismäßig großen Anteil bei diesen Arbeiten zuerkennen möchte, kann gegenüber dem, was die Rechnungen melden und was vor allem die betreffenden Vierungspartien selbst belegen, die ganz den Stil Berninis zeigen, nicht ins Gewicht fallen. Konnte unter Umständen ein Meister neben dem leitenden Architekten zu einem maßgebenden Einfluß auf die architektonische Gestaltung gelangen, wie es späterhin beim Bau von S. Agnese zutreffen sollte, so war dies unter Bernini völlig ausgeschlossen. Nicht als ob man deshalb annehmen müßte, daß dieser Borromini in Wirklichkeit unterdrückt hätte — die Tatsachen, daß er ihn auch in St. Peter zu immer wichtigeren Arbeiten heranzog und 1632 sogar seine Wahl zum Architekten der Sapienza betrieb², sprechen dagegen — aber neben einem Bernini, so viele Schüler und Mitarbeiter er auch bei der Ausführung seiner Ideen nötig hatte, konnte ein selbständiger Künstler nicht bestehen, da ersterer mit seiner reichen Erfindungsgabe und dem scharfen Betonen eines oft zur Manier werdenden Stiles allem, was in seinem Umkreis entstand, den eigenen Stempel aufdrückte. Deshalb werden wir an den Nischen der Kuppelfeiler und an den darunter befindlichen unterirdischen Kapellen nur an ganz wenigen Stellen die Hand Borrominis feststellen können, obwohl seine ausgedehnte Mitarbeit durch die Rechnungen zweifellos belegt wird. Viel wichtiger als die Frage, welchen positiven Anteil Borromini an diesen Arbeiten nahm, erscheint die Tatsache, daß er unter dem Banne Berninis gestanden hat, daß seine eigene Arbeit hier ihren Ausgangspunkt nahm und daß er sich notwendigerweise bei seinen späteren Bauten mit den hier vorliegenden Problemen wieder auseinandersetzen mußte.

Borrominis wesentlich anders geartetes Verhältnis zu Maderna, der bis zu seinem 1629 erfolgten Tod den Bau von St. Peter leitete, wird von den Biographen besonders hervorgehoben. Passeri berichtet, wie Maderna ihm die eigenen Entwürfe zur Übertragung ins reine übergeben habe. Noch weiter geht Baldinucci in seiner handschriftlichen Vita³ bezüglich des Anteiles, den Borromini an den Arbeiten Madernas genommen habe. Bei seinem hohen Alter hätte letzterer den jungen Verwandten nicht nur die ganze Sorge für den Palazzo Barberini, sondern auch die Arbeiten an St. Peter überlassen. Sichtlich unter Madernas Leitung war Borromini vor und nach Abschluß des Jubeljahres an der Schließung der Porta Santa tätig, wofür ihm am 26. November und 17. Dezember 1625 und am 28. Jänner 1626 Zahlungen angewiesen wurden. Von dieser Arbeit Borrominis ist heute nichts mehr erhalten. Die eigentliche Einfassung der Türe, die auf einer Albertinazeichnung Peruzzi zugeschrieben wird⁴, stammt noch aus dem Portikus von Alt-St.-Peter. Über diesem Portal befand sich die Inschrifttafel, an

¹ Archivio della R. Fabbr. di S. Pietro. Spese 1623, 1624 to. 167 (Nachlaß Kallab).

² N. Ratti, Notizie della chiesa interna del Archiginnasio Romano, Roma 1833, S. 19.

³ Vgl. S. 6.

⁴ Sie müßte demnach für das Jubeljahr 1525 entstanden sein, was mit der Renaissancearchitektur des Portals übereinstimmen würde (vgl. Taf. 1).

deren Herstellung Borromini ebenfalls beteiligt war. In dem bekannten ehemaligen Barberinischen Codex mit Aufnahmen der gesamten Bauten Urbans VIII.¹ findet sich eine Darstellung der Porta Santa vom Jahre 1625. Oberhalb der Tür waren nebeneinander die beiden Inschriften für Clemens VIII. und Urban VIII. angebracht, von einem gemeinsamen, mit dem üblichen Rollwerk und einem Puttokopf in der Mitte verzierten Rahmen umschlossen. Darüber ist ein seitlich geraffter Vorhang gespannt, in dessen Mitte wiederum ein Puttokopf als Verzierung angebracht ist. In der Albertina befinden sich zwei Vorentwürfe (n. 748 [Taf. 2] und n. 749) für die gleichen Arbeiten an der Porta Santa, die allem Anscheine nach auf Borromini zurückgehen, wenn auch die Frage offen bleiben muß, ob sie eigenhändig von ihm gezeichnet worden sind, da bei der Übertragung ins reine der charakteristische Zug seiner Linien verwischt worden ist. Der im obersten Giebfeld erscheinende Cherubimskopf weist eine ausgesprochene Verwandtschaft mit dem besprochenen Kopf über dem Attilarelief auf. Dagegen hält sich die Ornamentik noch zu sehr ans Konventionelle, um Borrominis Art klar erkennen zu lassen.

Ferner hat derselbe noch unter Maderna an der Ausschmückung der Cappella del Coro und der neuen Sakristei mitgewirkt, wofür ihm am 4. April und am 3. Mai 1626 Auszahlungen angewiesen wurden. Es scheint sich durchwegs um bescheidene Arbeiten gehandelt zu haben, die zumeist nicht spezialisiert werden. Im gleichen Jahr hat er laut Anweisungen vom 28. Mai bis 27. November am Piedestal der Pietà Michelangelos gearbeitet, wobei es sich ebenfalls nur um eine einfache Marmorarbeit gehandelt haben dürfte. Im folgenden Jahre finden wir ihn an der Balustrade des Altares in der Cappella del Coro tätig, wo damals die Pietà aufgestellt war, ferner an der Balustrade des Altares dei Ss. Simone e Giuda im linken Kreuzarm. Bei der Gleichartigkeit der Details hielt man sich an ein festgelegtes Schema, wobei dem Ausführer keinerlei Spielraum zur eigenen Betätigung blieb. So stimmt bei dem letzteren Altar die Balustradenform völlig mit der der fünf übrigen Nischen der Querarme von St. Peter überein. An ähnlichen handwerksmäßigen Arbeiten war Borromini auch späterhin beschäftigt. So empfängt er Auszahlungen am 4. April 1628 für den Altar mit dem Tempelgang Mariae und am 31. Jänner 1630 für die Balustrade und den Altar des heiligen Sebastian. Im Jahre 1628 war er zusammen mit Agostino Radio an der gleichartig behandelten Inkrustation der beiden für die Grabdenkmäler Urbans VIII. und Pauls III. bestimmten Nischen tätig.

Eine entscheidende Änderung der Verhältnisse trat im folgenden Jahr 1629 durch den am 30. Jänner eingetretenen Tod Madernas und seine am 5. Februar erfolgte Ersetzung durch Bernini² ein. An Stelle des hochbetagten erfahrenen Architekten, der als Verwandter und zugleich als Förderer Borromini nahestand, trat jetzt der Bildhauer Bernini, den er schon als gleichaltrigen Kollegen mit kritischen Blicken anschauen mußte. Baldinucci hat in folgender handschriftlichen, bei der Drucklegung gestrichenen Stelle seiner Vita Borrominis³ ausführlich dargelegt, wie sich dieses Verhältnis gestaltete: »... Urbano ... lo (il Bernini) deputo per Architetto di sant Pietro il quale trovandosi di haver hauto quella caricha e conoscendosi di cio inabbile per essere egli scultore — e sapendo che il Boromino haveva fatto per il Maderni la fabrica a Sant Pietro et anche per il medemo haveva maneggiato eseguitato il Palazzo delli Barberini — lo prego che in tale occasione non l'abandonasse — promettendogli che

¹ Prospetti e Piante di tutti gl'edificii eretti di dentro come fuori di Roma dalla felice mema. d'Urbano VIII dis. da Domenico Castelli, cod. Barb. lat. 4409, fol. 19.

² Archivio della fabbrica di San Pietro arm. II, vol. 6, pag. 1.

³ A. a. O. fol. 170.

haverebbe riconosciuto con una degna riconpenza le molte sue fatiche così il Boromino si lascio vincere delle sue preghiere eseguite e promesse, che haverebbe continuato a tirare avanti le fabbriche già incominciate per detto ponteficato come che già egli era informato del tutto — et il Bernino atendea alla sua scultura et per l'architettura lasciava fare tutte le fatiche al Boromino et il Bernino faceva la figura di architetto di s. Pietro e del Papa — et infatti il Bernino in quel tempo in tel professione era innocentissimo, tirate che furono del Boromino a bon termine le fabbriche di quel ponteficato il Bernino tiro li stipendii et salarii tanto della fabrica di sant Pietro come del Palazzo Barberini et anche li denari delle misure — e mai diede cosa alcuna per le fatiche di tanti anni al Boromini — ma solamente bone parole e grande promissione e vedendosi il Boromino deluso et deriso lascio et abandono il Bernino — con questo detto non mi dispiace che abbia auto li denarii ma mi dispiace che gode l'onor delle mie fatiche». Diese Stelle Baldinuccis trägt allzu deutlich den Charakter einseitiger Parteinahme, als daß man ihr voll trauen könnte. Dem steht vor allem die Tatsache entgegen, daß es sich an St. Peter zur damaligen Zeit nur mehr um dekorative Aufgaben handelte. Auch spricht das ganze Schaffen Berninis dagegen, daß er jemals eine solche Unselbständigkeit gezeigt hätte. Immerhin verbleibt dieser Stelle ein gewisser Wert, als sie die Ansicht Borrominis und seines Kreises, zu dem damals Baldinucci vorübergehend gehörte, wiedergibt. In dem in der Folge sich entwickelnden Konflikt hat — nach der Darstellung Passeris — derselbe Agostino Radio, der ebenfalls bei der Inkrustation der Nischen für die Papstgräber beschäftigt war, eine wichtige Rolle gespielt. Und zwar soll Bernini ihm verschiedene Aufträge zugewiesen und ihn als seinen engeren Vertrauensmann Borromini beigelegt haben, nur um diesen besser ausnutzen zu können¹ und ihn um das eigentliche Verdienst seiner Arbeit zu bringen. Als Borromini den Zweck dieser Zusammenarbeit durchschaut hätte, wäre es zum Ausbruch des Konfliktes gekommen. Die Wahrheit dieser Erzählung muß dahingestellt bleiben. Immerhin findet sie durch die auf Grund der Rechnungen an mehreren Stellen nachzuweisende Zusammenarbeit Borrominis mit Radio eine gewisse Stütze. Beide waren gemeinsam an den Kapellen der Kuppelpfeiler tätig, für die Borromini bis zum Jahre 1631 gearbeitet hat. Diese unterirdischen Kapellen entsprechen mit ihrem halbkreisförmigen Grundriß den oberen Nischen. An Stelle der Statuen treten Altäre, während die Nischen seitlich von zwei schweren Säulen aus Pavonazzetto eingefasst werden. An den jonischen Kapitellen finden sich Sonne und Biene, die Insignien der Barberini. Die Art Berninis verrät sich an den oberen Bogenfeldern der Gitter, mit denen die kurzen nach den Grotten führenden Gänge verschlossen werden. An eine mittlere Sonne setzen sich seitliche Ranken von Lorbeerzweigen und bilden das gleiche naturalistisch gehaltene Gitterwerk wie an den Türen von Berninis oberen Loggien.

Ein im Stil abweichendes Gitter verschließt die Bodenöffnungen, durch die Licht in die unterirdischen Räume fällt (Taf. 3, 2). Aus mehreren Zahlungen vom 18. Dezember 1628 bis zum 14. Dezember 1630 erfahren wir, daß Borromini speziell an diesen Gittern gearbeitet hat. Da sie den Entwürfen, die er späterhin für S. Carlino verfertigte, verwandt erscheinen, so möchte man hier mit Muñoz ein auch im Entwurf eigenhändiges Werk Borrominis sehen. Dieser hat stets im Gegensatz zu Bernini an dem linearen Charakter der Gitter festgehalten, ausgehend von einem zugrunde liegenden Motiv, das durch die mannigfaltigsten Variationen und durch das Durcheinanderflechten der Linien lebendig gestaltet wurde. An einzelnen besonderen Stellen erscheint die organische Form — so bei den Gittern der unterirdischen Kapellen die Sonne

¹ Passeri, Ms. fol. 171.

im Zentrum und die Bienen an den Ecken — um dem Ganzen jenes die Natur nicht nachahmende, aber ihr verwandte Leben zu verleihen, was für Borromini mit dem Begriff des Kunstwerkes unzertrennlich verbunden war. Das eigentliche Element bleibt aber der einfache, starke Eisenstab, dessen Biegungen bei allem Leben klar übersehbar sind, im Gegensatz zu Berninis Gittern mit ihrem üppigen, in plastischer Beweglichkeit flimmernden Rankenwerk, wie dies zum Beispiel die Füllungen an der Cattedra di S. Pietro zeigen.

Als eigenhändiges Werk haben wir ferner das Wappen Urbans VIII. anzusprechen, das sich unter der Balustrade der Loggia di S. Andrea befindet. Dieser Nachweis gelang Muñoz, indem er die betreffende Zahlungsanweisung an Borromini vom 1. Februar 1631 über 115 scudi »per un' arme di marmo fatta per mettere sotto la ringhiera di S. Andrea compreso marmo e fattura« feststellte. Durch den knapp gehaltenen Umriß und die scharf wie in Metall ausgeprägten Formen unterscheidet sich dieses Wappen in charakteristischer Weise von den drei übrigen, viel weicher modellierten Gegenstücken, als ob Borromini in ausgesprochener Opposition von der Manier seines Rivalen hätte abweichen wollen. Diese Vermutung drängt sich jedem Beschauer unwillkürlich auf, als Bernini gerade damals bei den Wappen an den Piedestalen des Baldachins die Formen wie zerschmelzendes Wachs herabsinken ließ.

An den Türen, die von der Cappella del Sacramento in den Vatikan führen, hat Borromini in den Jahren 1629 und 1630 gearbeitet, wobei er sich noch ganz an den Stil Madernas halten mußte. Allerdings zeigen die als Konsolen verwendeten Puttenköpfe eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Cherubim über dem Attilarelief, so daß man in ihnen ein eigenhändiges Werk Borrominis vermuten möchte.

Bei den Gittern der Cappella del Coro und del Sacramento erscheint ein eigener Entwurf Borrominis, den Muñoz annimmt, nicht ganz so gesichert wie an denen der unterirdischen Kapellen. Von diesen beiden Gittern, die ursprünglich gleichartig behandelt waren, ist das der Cappella del Coro in seinem oberen Teil unter Clemens XIII. restauriert und durch Anbringung von dessen Wappen verändert worden. Für die modelli della ferrata del coro erhielt Borromini am 20. November 1628 eine Zahlungsanweisung¹. Bezüglich der Zuschreibung des Gitters der Capella del Sacramento sind wir auf Baldinuccis Zeugnis angewiesen. Trotzdem erscheint es zweifelhaft, ob nicht hier ein Entwurf Berninis vorliegt. Die reiche plastische Bildung der schweren Blattknospen und Festons, das die Sonne umrankende naturalistische Lorbeergezweige entsprechen völlig seinem Geschmack, dem Borromini hier auf alle Fälle, selbst wenn der Entwurf von ihm stammen sollte, gefolgt ist. Muñoz nimmt auch die seitlichen Gitter der Vorhalle für Borromini in Anspruch. Aber auch hier ist die Zeichnung des dichten vollen Rankenwerkes mit der scharfen Linienführung des Künstlers nicht verwandt.

Borrominis letzte Arbeit für St. Peter galt der Fertigstellung des Baldachins, an dessen oberen Teilen damals gearbeitet wurde, wobei er nach den Skizzen Berninis die einzelnen Teile im großen Maßstab zu zeichnen hatte. Die vielen dafür empfangenen Zahlungen reichen vom 12. April 1631 bis 22. Jänner 1633. Bei der letzten Zahlung vom Jänner wird Borrominis Tätigkeit genau festgelegt²: »A Francesco Castelli scudi 25 moneta per il presente mese di gennaro acciò disegni in grande tutte le centine, piante, cornici, fogliami et altri intagli che vanno dentro alle costole et cimase et di più sia obbligato a segnarli su li rami e renderli a ciò li falegnami et quelli che

¹ Muñoz a. a. O. 108.

² Muñoz a. a. O. 111.

battono il rame non possino errare«¹. Mit diesem Werk, das in jedem seiner Teile den ausgesprochenen Stil Berninis trägt, schließt seine Tätigkeit für St. Peter ab. Man wird die Unlust noch heute nachfühlen können, mit der der Meister hier an untergeordneten Arbeiten sich betätigen mußte, während er zur gleichen Zeit schon als Architekt selbständige Pläne zu entwerfen begann. Und so mag sein ihm angeborener Oppositionsgeist gerade bei der Arbeit an dem Baldachin ständig gewachsen sein, der Bernini außerordentlichen Ruhm und riesige Einnahmen brachte, während sein nicht unbedeutender Anteil völlig im Dunkeln blieb.

Trotz des üblen Ausganges hat die Zusammenarbeit der beiden im Charakter so verschiedenen Künstler auch Borromini gewiß nur Vorteile gebracht. Obgleich dieser späterhin im allgemeinen vermied, ausgesprochen bernineske Formen zu verwenden, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß Borromini die Mittel des neuen Stiles, die er nach seinen eigenen Ideen weiterentwickelte, zuerst im St. Peter unter Berninis Leitung kennen gelernt hat. Beide Künstler haben sich gerade in diesen Jahren in manchen Punkten einander genähert, wobei der eine vom anderen nur Nutzen zog. Gewisse Ideen und Formen, wie die Durchführung der vier Vertikalglieder durch den ganzen Baldachin, die Gestalt der Rippen, die den Aufbau so kräftig zusammenbinden und durch den Wegfall der dazwischen zu spannenden Kappen in ihrer geschwungenen Form stark hervortreten, entsprachen durchaus auch der Art Borrominis. Wie sehr aber auf ihn diese völlig neuartige Architektur mit dem das Ganze in einem aufwärtsstrebenden Zug durchdringenden Bewegungsstrom eingewirkt haben mag und ihn die Möglichkeiten ahnen ließ, die er selbst den gewellten Formen erschließen sollte, so entschieden mußte er den Gegensatz der eigenen Art dem gefeierten Werk gegenüber empfinden, das als dekorative Schöpfung eines Bildhauers, der dem Architektonischen noch fernstand, in der ganzen Frische einer momentanen Improvisation entstanden war². Während Bernini selbst in seinen späteren Werken vor den Konsequenzen seiner Arbeit am Tabernakel zurückgeschreckt ist, gab das hier Begonnene für Borromini den entscheidenden Anstoß, ähnliche Ideen auf dem Gebiet des rein Architektonischen zu verwirklichen.

¹ Mit Recht erkennt Muñoz schon an der ungewohnten Fassung obiger Zahlungsanweisung die zwischen Bernini und Borromini eingetretene Spannung.

² Vgl. die treffende Charakteristik des Gegensatzes zwischen Bernini und Borromini, die A. Muñoz in seinem zitierten Aufsatz S. 116 gibt.

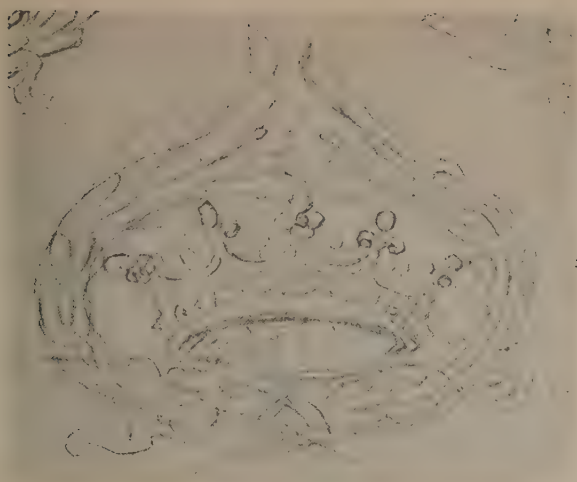


Fig. 2. Alb. 217

Kapitel III.

PALAZZO BARBERINI.

War ein näheres Eingehen auf die an sich nicht allzu wichtigen Arbeiten Borrominis für St. Peter vor allem deshalb notwendig, um den Kreis von Aufgaben zu zeigen, an denen der Künstler gelernt hat, und bilden die gesamten an Neu-St.-Peter verwirklichten alten und neuen Ideen den eigentlichen Boden, in dem wir die Wurzeln seiner Kunst suchen müssen, so ist in gleicher Weise seine Tätigkeit am Palazzo Barberini mehr lernend und teilnehmend, als schöpferisch gestaltend gewesen, wozu ihm vor allem die Freiheit einer selbständigen Stellung fehlte. Denn auch hier war er nur als »scarpellino« zunächst unter dem ihm wohlgesinnten Maderna, dann unter dessen Nachfolger Bernini tätig. Mag auch seine Stellung sich allmählich gehoben haben, so stand ihm doch im letzteren eine alles beherrschende Persönlichkeit gegenüber, die ihm nur bei der Ausführung untergeordneter Teile freie Hand ließ und bei allen wichtigen Stellen — im Ganzen wie im Detail — dafür sorgte, daß der Palast den Stempel der eigenen Kunst erhielt. Es war dies Bernini um so leichter möglich, als er nicht einen angefangenen Bau vorfand, wie dies irrtümlicherweise angenommen worden ist, sondern den Palast in seinen neuen Teilen von den Fundamenten aus errichten konnte, eine Tatsache, die aus einem genaueren Studium der Bauakten unzweifelhaft hervorgeht. Im Zusammenhang damit muß auch die häufig hervorgetretene Auffassung berichtigt werden, die in Borromini den eigentlichen Schöpfer des Palastes, im besonderen der Fassade sieht. Gewiß ist Borromini so gut wie Maderna an dem hier entfesselten Streit zwischen alten und neuen Anschauungen neben Bernini beteiligt gewesen. Ersterer hat in den drei Jahren von Madernas Bauführung als rechte Hand des greisen Meisters die Möglichkeit einer selbständigen Tätigkeit gehabt. Nur sind gerade diese Jahre mit den Entwürfen von Projekten vorübergegangen, die nicht zur Ausführung gelangten. In der eigentlichen Bauperiode aber stand Bernini an der Spitze, der mit diesem Werk entscheidend in die allgemeine Entwicklung eingriff.

Eine der Ursachen der falschen Zuschreibungen an Borromini bildete die Tendenz, alles Neue und von der Überlieferung Abweichende auf seine Rechnung setzen zu wollen. Im Gegensatz dazu bestätigt eine genauere Untersuchung durchaus die schon gemachte Beobachtung, daß der Künstler von der römischen Überlieferung ausgegangen ist. Gerade bei den Teilen, die ihm einwandfrei zugeschrieben werden können, finden wir eine starke Anlehnung an Michelangelos, Vignolas und Madernas Formen. Ihm, der in jeder Weise zu der großen Zahl der in Rom zu Römern gewordenen Lombarden gehört, steht Bernini als vollendeter Weltmann gegenüber, der seine Blicke über Rom hinausrichtet. Mit bewunderungswürdigem Scharfblick sah der letztere die Zukunft voraus und hat beizeiten daran gedacht, sich der von Frankreich ausgehenden Entwicklung anzuschließen. Der Palazzo Barberini zeugt deutlich von diesem Streben, über den lokalen römischen Typus hinauszukommen und Kontakt mit den großen Strömungen innerhalb der Architekturentwicklung zu suchen. Es kam dabei zu keinem vollkommenen Bau. Verschiedene Tendenzen haben sich gewaltsam durchzusetzen versucht. Das von außen Übernommene ging nicht restlos in einem neuen Ganzen auf. Borromini selbst würde sicher am wenigsten damit einverstanden gewesen sein, die Lösung der vorliegenden Probleme als vollkommen in seinem Sinne geschehen zu bezeichnen. Wie weit seine eigenen Ideen mit den hier verwirklichten übereinstimmen, zeigt vor allem der Vergleich mit dem Oratorio und der Casa de' Filippini. Was dort in einer schon reineren Lösung von ihm selbst geschaffen wurde, findet seine Vorbereitung beim Bau des Palazzo Barberini, der dazu diente, den Architekten über seine eigenen Ziele sich klar werden zu lassen. Obgleich man also hier nur im beschränkten Sinne von einer Schöpfung Borrominis sprechen kann, so erfordert doch die Unklarheit, die bezüglich der Baugeschichte herrscht und sich in den widersprechendsten Meinungen äußert, eine eingehende Darstellung.

Der Palast, am Nordwesthang des Quirinals zwischen Gärten gelegen, stellt ein Mittelding zwischen einem städtischen Palastbau und einer villa suburbana dar. Seine schräge Stellung zu der Via Quattro Fontane erklärt sich dadurch, daß diese jüngeren Datums ist. Die nach Südwesten gekehrte Front bietet mit der glänzenden Schauseite der dreigeschossigen Loggia (Taf. 4 und 5) von sieben Achsen Breite einen für Rom ungewohnten Anblick. Die beiderseits vorspringenden Flügelbauten begrenzen einen offenen Vorhof, eine Anlage, die uns mehr an französische Schlösser als an römische Paläste erinnert. Im Erdgeschoß werden die sieben offenen Arkaden von einer toskanischen Halbsäulenordnung begleitet. Der mittlere Bogen wird von zwei vortretenden, einen Balkon tragenden Säulen eingeschlossen. Im Piano nobile folgt zwischen jonischen Halbsäulen eine entsprechende Reihe von Fenstern, die sich in breite Arkaden einspannen. Über dem Mittelfenster ist das Wappen Urbans VIII. angebracht, dessen Bienen auch in den Zwickeln über den Fenstern zu sehen sind. Das oberste Geschoß öffnet sich zwischen korinthischen Pilastern in etwas kleineren, in Nischen stehenden Fenstern, was aber nicht störend wirkt, da die schrägen Leibungen durch eine sich perspektivisch verkürzende Gliederung die Vorstellung tiefer Arkaden hervorrufen.² Somit wird die geringere Größe der Fenster im Sinne perspektivischer Verkürzung interpretiert. »Finestroni che sfuggono alle vista« nannte sie die Zeit. Um diese dreigeschossige Loggia als Mittelrisalit stärker hervorzuheben, ist sie um 3'80 m über die Flügelbauten erhöht. Diese schließen auf beiden Seiten zunächst mit je einer einachsigen Rücklage an, deren Giebel mit ihrer kräftigen Plastik zu den einfacher gehaltenen Fensterverdachungen der Flügel überleiten. Im übrigen begnügen sie sich mit einer Lisenengliederung, die an der Ecke eine Verstärkung erfährt.

Wesentlich anders mutet die tieferliegende, der Piazza Barberini sich zukehrende Westfront an, die bei einer Länge von 19 Achsen und einer Höhe von vier Geschossen in ihrer einfachen Lisenengliederung mit kräftiger Betonung der Mitte ganz den Charakter eines römischen Palastes vom Anfang des 17. Jhdts. trägt. Auf der Südost- und Nordostseite umzieht den Palast eine im Verhältnis zu den umliegenden Gartenflächen tief ausgehobene Straße, die von weitem kaum sichtbar wird, da das Niveau der Gartenanlage in der Höhe des Piano nobile liegt. Über diese tiefliegende, den Wirtschaftsbedürfnissen und vor allem dem Wagenverkehr dienende Straße führt von der Nordostfront eine breite Brücke (Taf. 6), die den Mittelrisalit des Palastes mit dem Garten verbindet. Dieser Mittelteil, dem im Innern ein ovaler Salon und der dahintergelegene große Saal entsprechen, ist mit jonischen Halbsäulen und Pilastern gegliedert. Im übrigen macht die ganze Nordostseite einen durch Umbauten völlig veränderten Eindruck. An Stelle eines geraden Gartenweges wird die Mittelachse durch eine kahle Rampe eingenommen, die vom unteren Geschosse zum Garten emporführt, wodurch die Möglichkeit geschaffen ist, mit Wagen bis zur Höhe des Piano nobile hinaufzufahren. Außerdem ist der Anblick der drei nebeneinander erscheinenden Bogenöffnungen von Gartentür und seitlichen Fenstern dadurch zerstört, daß die letzteren durch Balkonaustritte halbiert werden, unter denen Zugänge zu später eingebauten, zum unteren ovalen Saal hinabführenden Treppen angebracht sind¹.

Im ganzen erscheint diese Nordseite als ein verunglückter Versuch, die Hauptfassade zu wiederholen und dem stark ansteigenden Gelände anzupassen. Auch hier springen seitlich flankierende Flügel vor, von denen der nördliche sich tief in den Garten hineinzieht und ältere Bauteile umfaßt. So entdeckt man an dem kleinen, in der Mitte der Südostseite dieses Flügels vorspringenden Bau die Wappenzeichen Löwe und Rose, die auf die Sforza hinweisen, welche den Palast vor den Barberinis besessen haben. Durch diese Flügelbauten hat der Grundriß die Form eines H erhalten.

Im Innern wird der mittlere Teil des Erdgeschosses von der weiten, durch zehn Pfeiler getragenen Vorhalle eingenommen, die nach der Tiefe zu durch eine Nische abgeschlossen wird, in deren Mitte sich eine Durchfahrt nach dem dahinterliegenden ovalen Raum öffnet. Längs der Wände führen die schon erwähnten Treppen nach der oberen Brücke hinauf, während sich die Durchfahrt in der Richtung der Hauptachse fortsetzt, die tiefliegende Straße kreuzt und als Rampe emporsteigt. Diese Tiefenachse erscheint zwar in ihrer ganzen Ausdehnung freigelegt, aber bei der geringen Breite der Öffnungen steht sie weder in einem richtigen Verhältnis zu den weiten Räumen der Vorhalle und des ovalen Saales, noch erschließt sich eine entsprechende, durch eine Skulptur oder Fontäne abgeschlossene Perspektive. Auch hier wird die Baugeschichte lehren, daß die erst nachträglich vorgenommene Durchführung der Tiefenachse zu keiner vollkommenen Lösung führen konnte, da sie mit der ursprünglichen Anlage in Widerspruch steht (vgl. Fig. 3).

Am linken Ende der Vorhalle führt die vierarmige Haupttreppe zum Piano Nobile empor; während nach der offenen Mitte zu gekuppelte toskanische Säulen den Treppenlauf tragen, dient zur Gliederung der äußeren Wände wieder der perspektivisch sich verkürzende Bogen. Teils finden sich diese Verkürzungen auf abgeschragten Leibungen,

¹ Auch die Art, wie die Fenster der rückliegenden Teile der Fassade bis dicht an deren Risalit heranrücken und die oberen Fenster mit ihren Giebeln in die ovalen Öffnungen eines Mezzanins einschneiden, läßt vermuten, daß die Bauleitung nicht einheitlich durchgeführt wurde. Auf der Vorderseite haben die gleichen ovalen Luken einen viel passenderen Platz in dem oberen Friesstreifen gefunden.

teils direkt auf die Wandfläche projiziert. Das am Äußeren lebendig wirkende Zickzack der steigenden und fallenden Gesimse macht hier einen unruhigen und unklaren Eindruck, insbesondere an der Stelle, wo die Treppe mit dem Vorraum des Piano Nobile zusammentrifft. Eine zweite Stiege führt am rechten Ende der Vorhalle als Wendeltreppe mit ovalem Grundriß empor. Auch hier finden sich die gleichen gekuppelten Säulen wie bei der Haupttreppe. Im übrigen ist diese Wendeltreppe nur eine, abgesehen von der ovalen Form des Grundrisses, ziemlich genaue Kopie der Vignolaschen Treppe von Caprarola. Aber auch die ovale Grundform ist schon vorher an Mascherinos Wendeltreppe im Palazzo del Quirinale gebracht worden¹.

In der Mitte des Piano Nobile liegt der große Saal des Palastes, der durch das Deckengemälde des Pietro da Cortona einen besonderen Schmuck erlangt hat. Seine Lage im Zentrum des ganzen Bauwerkes bedeutet für den römischen Palastbau eine neue Errungenschaft. Da er der Höhe nach zwei Stockwerke umfaßt, öffnet sich die vordere Schmalseite mit je drei Fenstern in zwei übereinander angeordneten Reihen. Dabei erscheinen die drei oberen Öffnungen hier im Innern als Mezzaninfenster, wodurch sich die äußeren hohen Arkaden des dritten Geschosses nur als Blenden vor viel kleineren Fenstern erweisen.

Von den sieben Türen führen auf der hinteren Schmalseite drei in den schon erwähnten ovalen Gartensalon, während die übrigen vier an den Enden der beiden Längsseiten angeordnet sind. Bis auf die mittlere Öffnung der Schmalseite, die durch einen rundbogigen Abschluß und größeren Giebel ausgezeichnet ist, werden die Türen durch die gleiche Rahmung eingefast, deren Seitenprofile sich mit den Giebelkonsolen und Gesimsverkröpfungen nach außen drehen, woran auf der Innenseite ein Rundgiebel ansetzt (Taf. 9 bis 11). Diese an sich schöne Rahmenform ist in ihrer Wirkung durch die Art, wie in den Ecken die Giebel fast aneinanderstoßen, beeinträchtigt. In der etwas sorglosen Verwendung eines einmal gefundenen Motives verrät sich die gleiche Art, die schon im Treppenhaus zu beobachten war.

Über die Vorgeschichte des Palastes sind wir durch Kardinal Franz Ehrle unterrichtet worden². Im 16. Jhdt. eine Vigna des Kardinals Rudolfo Pio di Carpi, wurde der Besitz 1578 von dem Kardinal Alessandro Sforza erworben³. Im folgenden Pontifikat Sixtus' V. brachte die Durchführung der Via Sistina entscheidende Veränderungen. Hatte sich der Palast bisher mit seiner Front der tiefgelegenen Piazza Barberini zugewandt, so mußte man von nun an bestrebt sein, ihn nach der neuen modernen Straße zu orientieren. Der Bruder Alessandros, Paolo Sforza, tat dazu den ersten Schritt durch die 1589 erfolgte Erwerbung der Vigna Grimani, die durch die neue Via Sistina entzwei geschnitten war. Über das ursprüngliche Aussehen dieses Palazzo Sforza, der den älteren Teil des späteren Palazzo Barberini bildet, orientiert ein von Ehrle herangezogener Stich⁴, durch den die irrtümliche Darstellung Tempestas auf seinem Romplan von 1593 berichtet wird. Über den steilen Abfall nach der Piazza Barberini erhebt sich der Bau auf starken Substruktionen, die bei Giovannoli als Reste des Zirkus der Flora bezeichnet werden. Tempesta hat die antiken Bogen in die Palastfassade einbezogen, als ob sich diese im unteren Geschoß in drei Arkaden öffnete.

Ein noch genaueres Bild von der Form des Sforzapalastes geben uns zwei Pläne desselben im Archivio Barberini, die bisher noch nicht zur Baugeschichte heran-

¹ Vgl. A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jhdts. in den romanischen Ländern, S. 90.

² La pianta di Roma Maggi—Maupin—Losi, Roma 1915, 18.

³ Ratti, Della famiglia Sforza I, 300 bis 307.

⁴ Aus A. Giovannoli, Roma antica, 1618.

gezogen worden sind¹. Demnach stimmt, wie dies auch aus anderen Gründen hervorgeht², der alte Palast seiner Lage und teilweise auch dem Baubestande nach mit dem der Piazza Barberini zugewandten Nordflügel des gegenwärtigen Baues überein. An Stelle der späteren Breite von 19 Fensterachsen waren damals nur 13 vorhanden, die sechs östlichen kamen erst bei dem Umbau dazu. Die innere Einteilung des Palazzo Sforza hat sich nur in dem westlichen Teil in der Breite von sechs Fensterachsen erhalten. In der Mitte lag ehemals ein größerer Saal, der sich mit einer Balkontür und zwei Fenstern nach Norden zu öffnete, auf der Südseite (an Stelle des späteren Neubaus) grenzten verschiedene Höfe und Gärten an. Weitere Nachrichten über die Fassade und die Abmessungen des alten Palastes finden sich in dem späterhin zu besprechenden Exkurs.

Der Palast der Sforza ging Ende 1625 durch Kauf an den Kardinal Francesco Barberini, Nepoten Urbans VIII., über, der ihn schon nach einem Monat am 30. Jänner 1626 seinem Bruder Taddeo schenkte³.

Für den umfangreichen Neubau entwarf Carlo Maderna als leitender Architekt⁴ einen Plan, der sich in einer Zeichnung der Uffizien erhalten hat, die als erster H. Posse zur Baugeschichte heranzog⁵. Dargestellt ist eine schlichte, dreistöckige, mit einem mittleren Rustikaportal versehene Fassade, die nach der Inschrift für alle vier Seiten des Baues dienen sollte. Es war also zunächst ein dem Palazzo Lateranense vergleichbarer, festgeschlossener quadratischer Block beabsichtigt, wie er sich auch auf dem Stadtplan von 1625⁶ findet, hier allerdings schon in Verbindung mit den auf der Südwestseite flankierenden Flügelbauten. Eine Ausführung dieses Projektes wird nicht stattgefunden haben. Auf römischen Stadtplänen sind ja des öfteren noch nicht fertiggestellte Bauten nach den gerade vorliegenden Projekten ergänzt worden.

Die somit gewonnenen Vorstellungen von den ursprünglichen Entwürfen für den Palazzo Barberini werden durch die schon erwähnte Beschreibung eines frühen Projektes⁵ wesentlich ergänzt. Der anonyme Verfasser setzt einleitend den ungünstigen Lageplan des Besitzes auseinander, der es nicht zulasse, einen Palast an der Straße zu errichten und ihn zugleich in ein gutes Verhältnis zu dem schon bestehenden, der Piazza Barberini zugewandten Bau zu setzen. Dies sei schon wegen der großen Verschiedenheit in der Höhenlage unmöglich. Und auch wenn man einen Palast an der

¹ Cred. V Maz. CVII Lett^a. P. Cas. 79 n. 17 C vel 3 u 17 A vel 1. Auf beiden Grundrissen ist der alte Bau übereinstimmend wiedergegeben. Nur findet sich auf dem zweiten zugleich ein phantastisches Neubauprojekt, nach der Beischrift von Mons. Agucchia entworfen, der den alten Palast auf beiden Stadtseiten mit vier Säulenhöfen umgeben wollte.

² H. Posse hat in seiner Abhandlung »Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom« im Jahrb. d. preuß. Kunsts. XL 1919, 93 ff., durch die Feststellung von Deckenmalereien älteren Ursprunges den Nordflügel ebenfalls mit dem ehemaligen Palazzo Sforza identifiziert. Dagegen erweist sich als irrig die neuerdings von E. Lubowski, Giovanni Lorenzo Bernini als Architekt und Dekorateur unter Papst Urban VIII., Tübingen 1919, auf Grund von Venuti, Descr. di Roma mod. 1766 I 92 aufgestellte Behauptung, daß der ehemalige Sforzabau in dem späteren mittleren Hauptbau enthalten sei. Jene Stelle ist viel zu spät, um als Quelle in Frage zu kommen. Vor allem aber wird Lubowskis Annahme durch die oben erwähnten Grundrisse und die Bauakten widerlegt.

³ Ehrle a. a. O. 19 u. Posse a. a. O. 93.

⁴ Baglione ed. 1642, 282.

⁵ Die Identifizierung beruht auf dem angebrachten Barberiniwappen und der allerdings nicht gleichzeitigen Unterschrift. Daß ein Irrtum kaum möglich ist, ergibt sich aus der später zu besprechenden Verwandtschaft dieser Zeichnung mit dem in einem Exkurs erhaltenen gleichzeitigen Projekt für den Palazzo Barberini. Auch kann sich die Zeichnung auf den noch in Frage kommenden Palazzo Barberini alli Giubbonari nicht beziehen.

⁶ Maggi—Maupin—Losi.

⁷ Archivio Barberini 4360.

Ecke der Quattro Fontane errichte, um die allzu tief hinabführende Strada Felice zu vermeiden, so wäre diese Lage wegen der stumpfen Straßenecke und der zum Rechteck des Besitzes allzu schräg verlaufenden Strada Pia ebenfalls ungünstig. Aus diesen Gründen schlägt der Verfasser vor, den alten Palast durch die Anfügung dreier Flügel zu einem quadratischen Block auszubauen, so daß das Ganze wie vom gleichen Architekten begonnen und zu Ende geführt erscheine. Dabei sei es besser, vom Anfang an den Palast großzügig anzulegen, als mit einem kleinen Bau zu beginnen, den man ohne Unregelmäßigkeit nicht vergrößern könne. Als ein einziger Körper sollte um einen mittleren von Loggien umzogenen Hof ein weiter quadratischer Palast entstehen, an den sich zwei Flügelbauten anschließen, die einen Garten umfassen würden.

Die alte Palastfassade erstreckte sich in einer Ausdehnung von 28 canne (58,52 m) und erreiche eine Höhe von fünf Stockwerken, von denen die drei unteren zu belassen seien, wie sie sind, und nur die beideren oberen, die zwei Mezzanine umfassen, zu einem Geschoß vereint werden müßten. Diese vier Stockwerke könnten nur auf der Nordseite völlig frei liegen, wie dies schon heute der Fall sei. Dagegen müßte das 17 palmi (3,79 m) hohe Erdgeschoß auf den drei übrigen Seiten von Erde oder von Bauteilen zu zwei Drittel seiner Höhe umgeben sein. Das folgende zweite Geschoß des alten Baues, das im Neubau infolge des ansteigenden Geländes die Einfahrt und das untere Geschoß des Hofes aufnehmen würde, sei ihm bei einer Höhe von 33 palmi (7,36 m) zu niedrig vorgekommen, weshalb er den Boden von Eingang und Loggien um 4 palmi (0,99 m) tiefer gelegt hätte. Ferner sei das Haupttor in Rustika mit einer den Bogen der Loggien entsprechenden Breite von 14 palmi (3,12 m) geplant. Zu Seiten des Portales wollte der Verfasser nicht Fenster, die nur der Rustika des Tores zu nahe kommen würden, sondern zwei Nischen anbringen, die man in die zu verbreiternde Rustika hineinsetzen könnte. Die Loggien des quadratischen Hofes würden sich auf jeder Seite in fünf Bogen öffnen und durch eine toskanische oder Rustikaordnung gegliedert werden. Ferner sieht der Plan im rückliegenden Flügel dem Hauptportal gegenüber ein Tor von gleicher Größe vor, das in einen Raum mit ovalem Grundriß führt, der unter einen ebenfalls ovalen Saal der »appartamenti nobili« zu liegen kommt. Dabei müßte der untere niedere Saal wegen der Proportion und der größeren Last kleiner gehalten werden. Mit Nischen und einer Pilasterordnung geschmückt, würde er einen sehr genußreichen, im Sommer kühlen und im Winter nicht allzu kalten Aufenthalt bieten, da er auf allen Seiten eingeschlossen sei. Von ihm aus könnte man in einen »giardino segreto« eintreten, der von Loggien umzogen sei, die sich den flankierenden Flügelbauten und einem auf der rückliegenden Seite im Halbkreis abschließenden teatro vorlegen würden. In der Mittelachse könnte die vom Hauptportal ausgehende Perspektive durch eine Nische abgeschlossen werden, in der eine Fontäne anzubringen sei, da eine solche im inneren Hof nur Platz wegnähme und Feuchtigkeit verursache.

Die Haupttreppe will der Verfasser rechts vom Eingange am Ende der Loggia in der Südecke des Baues hochführen, wobei er besonderen Wert auf die breiten Stufen legt, die einen schönen Anblick abgäben und bequem für Kranke, Alte und Frauen seien. Die Höhe dieser Stufen sollte an der Vorderkante sieben oncie und hinten acht oncie betragen, indem sie zur größeren Annehmlichkeit um eine oncia nach vorn sich abschrägen.

Auch der piano nobile, dessen Höhe beim alten Bau 33 palmi (7,36 m) betrüge, wird nach dem Projekt des Anonymus um 4 palmi (0,99 m) erhöht, damit er zumindestens gleich hoch wie das untere Geschoß ist. Auf jeder Seite kommt in der Mitte ein großer Saal zu liegen, von denen der nach Südosten gerichtete eine Loggia vorgelegt

erhält, die mit einem Bogen sich über die darunter befindliche vertiefte strada privata spannt. Denn einerseits würde man wegen der Nähe des Quirinals häufig von dieser Seite eintreten, anderseits wäre es nicht passend, daß man unmittelbar vom Freien aus den Saal beträte. Der Weg, auf dem man heute nach der strada Pia ginge, würde, obgleich er diagonal durchgeführt sei, die Türe dieses Saales genau treffen.

Im Nordostflügel käme dann der größte Saal des Palastes zu liegen, außerdem ein ovaler Saal mit zwei Loggien und eine Galerie, die der Verfasser in dem vor die Gartenfront vorspringenden Ostflügel unterbringen will. Und schließlich sei noch ein dritter Saal mit einem Balkon über dem Hauptportal anzuordnen. In der Südecke des Palastes müßte eine Wendeltreppe hochgeführt werden, die sowohl von denjenigen, die in der Karosse ausfahren wollten, wie von den Speisenträgern benutzt werden könnte, da sie bis zum Souterrain hinabführe und durch einen Gang unter der strada privata mit der Küche in Verbindung stände.

Das in dieser anonymen Planbeschreibung und in den Zeichnungen Madernas entwickelte Projekt bezeugt einerseits deutlich den konservativen Standpunkt der damaligen römischen Architekten, für die der Palazzo Farnese noch immer das mustergültige Vorbild blieb. Anderseits zeigen sich schon neue Ideen. Die starke Betonung der mittleren Tiefenachse, die zentrale Lage der großen Säle, die Einfügung ovaler Gartensäle und des Flügelbaues der Galerie, die möglichste Erhöhung der Hauptgeschosse und Verbindung der Mezzanine zu einem Vollgeschoß, alles dies sind neuartige Momente, die die vorgeschrittene Baugesinnung eines Architekten des 17. Jhdts. kennzeichnen.

Für die endgültige Form des Palastes ist dieses frühe Programm von grundlegender Bedeutung gewesen. Denn wie sehr der spätere Bau auch entsprechend der allgemeinen Entwicklung verändert werden sollte, so läßt er doch noch immer folgende Ideen des ersten Projektes erkennen: Anschluß des Neubaus an die Südostseite des alten Palastflügels, Verlegung des Haupteinganges nach der Südwestfront, Bildung einer von Südwesten nach Nordosten verlaufenden Tiefenachse, Einfügung zweier in der Mittelachse übereinander angeordneter Ovalräume, Freilegung des unteren Geschosses auf der Bergseite durch die tiefliegende strada privata, die zur Verbindung von Garten und piano nobile überbrückt wird. Selbst dort wo der Neubau von jenem frühen Projekt abweicht, ist ein gewisser Zusammenhang nachzuweisen. Wenn die großen Säle, die beim Projekt in der Mitte der vier Flügel liegen, sich bei der späteren Ausführung zu einem mittleren Hauptsaal vereinen, so ist damit nur der Gedanke einer Zentralisierung der Räume weiter entwickelt. Überhaupt erscheint der spätere Mittelbau wie eine Zusammenziehung und Vereinigung dieser schon in dem ersten Projekt aufgetretenen Baugedanken. Den einst geplanten Hof, dessen mittlere Perspektive durch eine Nischenfontäne abgeschlossen ist, verwandelte die Ausführung in eine einzige Loggia, die mit ihren fünfachsigen Arkadenreihen und der mittleren erst später beseitigten Nischenfontäne die Erinnerung an die frühen Pläne bewahrt.

Welcher Anteil könnte nun auf Borromini bei diesen ersten Projekten entfallen sein? In Baldinuccis handschriftlicher Vita Borrominis¹ wird dessen Tätigkeit in folgender Weise hervorgehoben: »Il quale palazzo fu cominciato dal detto Maderno — et il Borromino faceva tutti li disegni di detta fabricha et lascio affatto la professione d'intagliatore di pietra per il molto da fare che haveva per il detto Maderni — il quale conoscendolo molto diligente e acuto di ingenio et per le grande sue fatiche . . . peritissimo . . . dove che il Maderno essendo assai vecchio lascio tutta la cura dello detto palazzo et delli altri lavori di s. Pietro al Borromino — godendo di haver un

¹ A. a. O. 169.

giovine simile suo parente che facesse li disegni et l'opere in suo luogo nella sua vecchiaia».

Wenn es sich auch hier, wie schon hervorgehoben, um einen tendenziösen Bericht handelt, so kann man doch annehmen, daß er nicht gänzlich aus der Luft gegriffen war, und daß Borromini, der ja wenige Jahre später seine völlige Selbständigkeit bewies, schon unter dem greisen, ihm wohlgesinnten Maderna einen Einfluß auf die Ausarbeitung der Pläne hatte. Demnach wäre auch zu untersuchen, in welcher Beziehung Borromini zu dem oben entwickelten Bauprojekt gestanden hat. Daß er selbst der Verfasser des Exkurses gewesen wäre, ist kaum möglich, da ihm damals die nötige literarische Bildung fehlte. Man könnte dies durch den Hinweis auf die nach Titel und Vorwort von Borromini verfaßte Baugeschichte des Oratorio di S. Filippo Neri zu widerlegen versuchen. Bei dieser meisterhaften Beschreibung verirrt sich jedoch, wie später nachgewiesen wird, hinter Borrominis Namen der hochgebildete Msg. Virgilio Spada als eigentlicher Verfasser. Was uns hier der Zufall einer handschriftlichen Notiz offenbart, kann sehr gut auch bei obigem Exkurs der Fall gewesen sein. Lassen wir es auch dahingestellt, in welchem Verhältnis Borromini zu dem anonymen Verfasser gestanden hat, so ist doch zweifellos eine große Verwandtschaft des vorliegenden Projektes mit dem von Borromini später verwirklichten Bau des Oratoriums festzustellen. Beide verfolgen das Ziel, die Unregelmäßigkeiten des Grundstückes bei der Gestaltung des Baues auszuschalten. Das dabei hervortretende Streben nach einer symmetrischen Anlage und nach Durchführung tiefer Perspektiven läßt schließlich in beiden Fällen ein langgestrecktes Rechteck mit zwei hintereinander angeordneten Loggiahöfen entstehen, deren Achsen in fester Beziehung zueinander treten. Ferner ist das gleiche Betonen praktischer Gesichtspunkte charakteristisch. Das Problem, eine möglichst bequeme Stufenform für Treppen zu konstruieren, hat Borromini zeitlebens beschäftigt, wobei er zu den stufenlosen Treppen von S. Agnese und des Palazzo Carpegna gelangte. Am auffallendsten aber wird die in beiden Fällen angewandte Anordnung der übereinander gelegenen Ovalräume bleiben. Diese Ähnlichkeiten genügen zwar nicht, um Borromini als den Urheber des Projektes festzustellen, aber sie zeigen doch deutlich, aus welchem auf Maderna zurückführenden Gedankenkreise der erstere sich seine eigenen Anschauungen gebildet hat. Noch schärfer wird die Verwandtschaft obiger Ideen durch den Kontrast eines weiteren für die Baugeschichte des Palastes wichtigen Exkurses¹ hervortreten, der völlig andere Absichten vertritt. Die hier offen zu Tage liegende Kluft charakterisiert am besten den während des Baues eingetretenen Wechsel der Ideen, von dem alle Beteiligten ergriffen worden sind, der sich aber am klarsten in dem Gegensatz der beiden als Architekten aufeinanderfolgenden Persönlichkeiten Maderna und Bernini ausspricht. Wie dort sich Altes und Neues, Madernas Entwurf eines geschlossenen Palastblockes und Berninis im Bau verwirklichte freiere Ideen gegenüberstehen, so tritt als literarischer Träger dieser neuen Baugedanken der zweite Exkurs dem ersten in ausgesprochener Opposition entgegen.

In Form eines Briefes wendet sich der Autor, ein humanistisch gebildeter Florentiner Anonymus, der von sich selbst aussagt, daß er kein Architekt sei, an den Principe Barberini², um ihm seine Vorschläge bezüglich des neu zu erbauenden Palastes zu unterbreiten. Eine um so größere Wichtigkeit erhält dieses Schriftstück dadurch, daß die geäußerten Vorschläge tatsächlich Bauherren wie Bauleitung entscheidend beeinflußt haben. Während der Urheber des ersten Projektes gleich am

¹ Cod. Barb. lat. 4344. Von O. Pollak im Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXXIV, 1913, Beih. 63 ff. publiziert.

² Wahrscheinlich an Taddeo.

Anfänge für eine sehr ausgedehnte Anlage eintritt, schlägt der Florentiner einen Bau von mittlerer Größe vor, der aber reich mit Kolonnaden, Gesimsen und Ornamenten geschmückt sein müßte, da ein großer, aber wenig verzierter Palast nur alltäglich wirke und in den größeren Bauten viel mehr Fehler seien als in den kleineren. Wer gebe nicht dem Palazzo Massimi den Vorzug vor dem von S. Marco, der eher einer Stadt als einem Palaste gleiche. Der Größe des Hauses Barberini gebühre zwar ein geräumiger Palast, der einer zahlreichen Familie Platz gebe, aber in erster Linie müsse er doch für die Fürsten selbst bestimmt sein und nicht für den Hofstaat, der in benachbarten Häusern Unterkunft finden könnte. Dies erscheint als ausgesprochener Vorwurf gegen den geplanten mächtigen Würfelbau. Am meisten aber mag der folgende, gegen den römischen Palastbau im allgemeinen gerichtete Tadel gewirkt haben: »Zur Unehre unseres Zeitalters baut man die Paläste fast alle nach einer Art oder wenig voneinander verschieden. Diese Art ist, um die Wahrheit zu sagen, weder lebendig noch schön. Und doch haben wir nicht allein die Beispiele der antiken Architektur, die man in großer Anzahl bei Vitruv und in den noch erhaltenen Bauten dieser Zeit findet, sondern auch die Vorbilder derjenigen Paläste, die man heutzutage an verschiedenen Plätzen Italiens, im besonderen in Venedig und Genua und außerhalb Italiens, sehen kann, wozu noch die vielen kommen, die in den Büchern Serlios und Palladios und anderer Meister der Kunst enthalten sind. Ich lobe nicht die kapriziösen Einfälle und eine Manier, die sich allzuweit vom heutigen Gebrauch entfernt, aber es würde mir gut gefallen, wenn man eine Art zur Anwendung brächte, die sich aus dem, was in Rom der Brauch ist, und was anderwärts Gewohnheit war und noch ist, zusammensetzt«. Darauf kommt der eigentliche entscheidende Vorschlag, Loggien im piano nobile auf der Straßenseite anzubringen, wie dies der Briefsteller an einigen Palästen in Genua beobachtet habe und es in den Büchern Serlios zu finden sei, was einen sehr vornehmen Anblick gewähre, besonders wenn sie mit Balustraden versehen seien. Sie dienten auch für das Zuschauen bei öffentlichen Festen und Umzügen, da wegen des Lärmes die Lage nach der Straße hinaus sich nicht für Säle und noch weniger für Schlafzimmer eigne. Mit diesen Ausführungen war der wichtige Vorschlag gemacht, die Geschlossenheit der römischen Palastfront zu durchbrechen und in Loggien zu öffnen, gerade dasjenige Motiv, was dann am Palazzo Barberini als eine für Rom ausgesprochene Neuerung in Anwendung kam.

Nicht minder einschneidend sollte ein zweiter Vorschlag bezüglich eines geräumigen Vestibüles wirken, den der Florentiner mit Hinblick auf antike Vorbilder entwickelt: »Wenn Michelangelo bei dem Eingangsraum des Palazzo Farnese darauf ein Auge gehabt hätte, obgleich er in manchen Dingen die Form des Atriums nachgeahmt hat, so wäre er dem Tadel entgangen, daß er etwas Kleinliches und Meslines schuf, was die Griechen bis in die Zeiten Pindars mit all ihrem Können vermieden haben. Auch erhält der Eingang und das ganze Haus keinen geringen Vorteil und Majestät durch die Teile des Atriums, welche die Alten alae und tablina nannten, wo man in Nischen, wie sie am Palazzo Farnese zu sehen sind, Statuen und darüber Köpfe und andere Bilder nicht nur der Familie, sondern auch von Fremden aufstellen kann«.

Wie die Idee der Loggia hat auch dieser Vorschlag eine entscheidende Änderung im Bauplan hervorgerufen. Gleich als ob die Vorderseite des Palastes gefallen sei und der einst fest umschlossene Hof sich frei nach außen mit seinen Arkaden öffne, so zeigt sich jetzt der Palazzo Barberini dem Beschauer als ein nach allen Richtungen hin klar durchschaubares Ganzes. Zweifellos offenbart sich darin auch eine künstlerische Sinnesänderung insofern, als an Stelle der im Langhaus und Palast-

bau übermäßig und einseitig betonten Tiefenachse ein Durchdringen und Erschließen des Raumes nach allen Richtungen hin angestrebt ist.

Schließlich wird noch ein weiteres, ebenfalls für den Palazzo Barberini wichtig gewordenes Moment von dem Florentiner Anonymus berührt, indem er die Anlage von Souterrains zur Gewinnung großer Wirtschaftsräume und zum Schutze der oberen Wohnungen gegen Feuchtigkeit fordert. Das infolgedessen erhöhte untere Geschoß sei durch Stufen mit der Einfahrt zu verbinden, die notwendigerweise für die Karossen zur ebenen Erde liegen müsse. Dieser Vorschlag, der ähnlich auch im ersten Projekt gemacht wurde, kam im Bau zur Ausführung. So vermittelt die im Südflügel gelegene Wendeltreppe Borrominis, ohne daß dies dem Benutzer bei dem gleichmäßigen Hochführen der Schnecke sonderlich auffällt, zwischen den verschiedenen Niveauhöhen des Haupt- und Flügelbaues und gleicht den Unterschied zwischen der ebenerdigen Vorhalle und den über einem Souterrain gelegenen Wohnräumen des Flügelbaues aus.

Hat nun dieser zweite Exkurs schon nahe an den im Bau verwirklichten Ideenkreis herangeführt, so haben gleichzeitige äußere Ereignisse das Übergehen zu einem neuen Plan zur Folge gehabt. Als Maderna am 30. Jänner 1629 starb, wurde wie an St. Peter auch hier Bernini zu seinem Nachfolger ernannt. Aus den Rechnungen geht hervor, daß die eigentliche Bautätigkeit, die zunächst in großen Erdaushebungen bestehen mußte, erst kurz vor Madernas Tod begonnen hatte. Im übrigen war es in den seit der Erwerbung des Palastes verflossenen drei Jahren zu einer Ausführung der entworfenen Pläne in bedeutendem Umfang nicht gekommen. Nach einer im Archivio Barberini erhaltenen Zusammenstellung der geleisteten Zahlungen¹ beginnen diese am 18. Dezember 1628, erhöhen sich in den Jahren 1630 und 1631 fast auf das Doppelte und setzen sich bis zum 20. November 1632, also im ganzen vier Jahre lang fort, ohne daß damit der Endtermin des Baues gegeben wäre, der vielmehr nach der unten besprochenen »stima e misura« bis Ende 1638 angedauert hat. Borromini verblieb als »scarpellino« beim Bau, wo er mit Agostino Radi, Carlo Fancelli und Battista Castelli zusammen Zahlungen vom 10. März 1629 bis 20. November 1632 erhielt. Umfassenderen Einblick in die damals entfaltete große Bautätigkeit gibt eine ebenfalls im Archivio Barberini vorhandene Aufstellung aller der Arbeiten, die in der Zeitspanne vom 3. April 1629 bis Ende Dezember 1638 ausgeführt worden sind². Ihre Schätzung ergibt eine Gesamtsumme von 63.159/60 scudi, sie sind außerordentlich umfangreich und erstrecken sich auf alle Teile des Palastes. Auf fol. 123 beginnt die Misura e stima mit den Worten: »il primo pezzo di fondamento notato nella pianta con il n.º 1 è stato fatto al principio della nuoua facciata accanto al Palazzo vecchio e da principio si trouò un muro antico et hauendo rotto detto muro abasso«. Schon aus dieser Stelle geht hervor, daß die Fassade unter Berninis Leitung von den Fundamenten aus errichtet und nicht etwa halbfertig, wie man dies vielfach gemeint hat, übernommen wurde. Weiterhin werden die Fundamentierungsarbeiten für die ganze Vorhalle, den ovalen Saal, die Treppen und anstoßenden Räume aufgezählt. Es folgen umfangreiche Arbeiten an dem bestehenden älteren Teil. Das Dach wird repariert,

¹ Nota delli denari pagati a muratori, falegnami, ferraro et altri per li lauori della noua fabbrica al Palazzo delle 4 fontane dell Ecc.^{mo} S.^{re} Principe D. Daddeo Barberini (Arch. Barb. cred. V, maz. CIX, lett. P, cas. 80, n. 80).

² Cred. V, maz. CVIII, lett. P, cas. 80, n. 79: Palazzo delle Quattro Fontane e case anesse. Misura e stima delli lavori. Das wichtige Dokument ist zuerst von H. Posse a. a. O. benutzt worden. Die Auffassung, daß man schon im April 1629 mit dem Bau des großen Saales beginnen konnte, ist irrtümlich, da dieses Datum sich nur auf den allgemeinen Beginn der Bautätigkeit bezieht und zuerst die angeführten Fundamentierungsarbeiten anzusetzen sind.

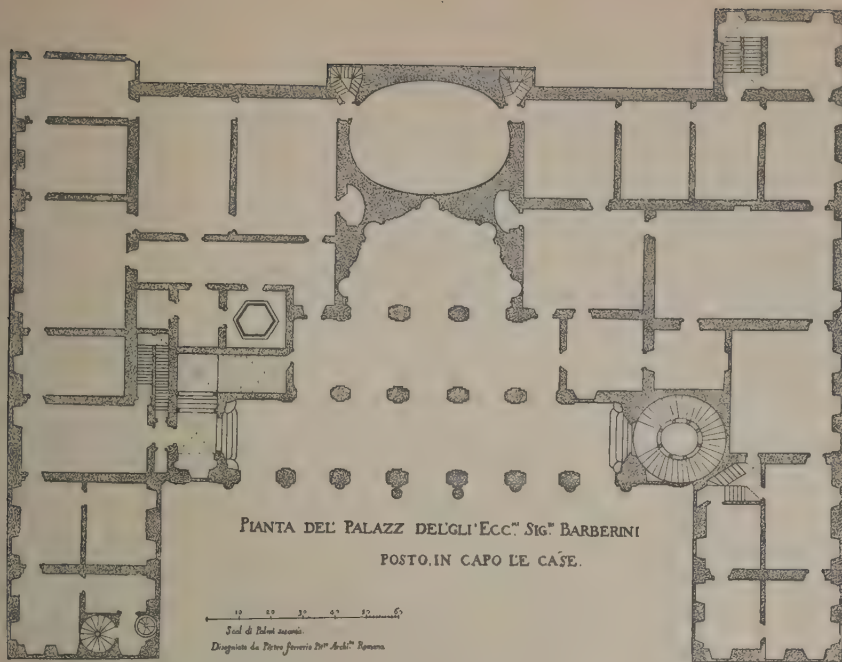


Fig. 3. Pal. Barberini vor dem Durchbruch der Mittelachse

der ganze Flügel nach Nordosten verlängert, durchgreifende Umbauten im Innern ausgeführt. Dabei wurde häufig, wie z. B. bei den Fenstern, der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt, was auf einen schon mehrfach beobachteten, nicht allzu glatten Verlauf des Baues schließen läßt. Es folgt die Errichtung des »Portico da basso dov'è il nichione tondo con la fontana in mezzo«. Diese Worte beziehen sich auf die später noch genauer zu beweisende, bisher nicht beachtete Tatsache, daß die große Nische der Vorhalle ursprünglich in der Mitte undurchbrochen und von einer Fontäne eingenommen war. Fernerhin werden in der Misura die Arbeiten an der Fassade abgeschätzt. Aus 28 Stücken errichtet man die Halbsäulen der unteren Ordnung, wozu noch die beiden mittleren Vollsäulen aus Porphyrt kamen. Die Stuckierung der oberen Geschosse wird im einzelnen besprochen. Im Innern wird Raum für Raum die Errichtung der Wände, Decken und deren Stuckierung angeführt. Als leitender Architekt wird nur Bernini genannt. Bei den Fundamentierungsarbeiten, wie bei der Fertigstellung des ovalen Gartensaales seien auf Anordnung des Cavaliere bestimmte schon fertiggestellte Teile niedergerissen worden. Desgleichen wird bei der Dekorierung der Türen des großen Saales angeführt, daß auf Anordnung Berninis verschiedene Giebelfüllungen aus Stuck probeweise angebracht und wieder entfernt wurden.

Auch bezüglich der Datierung gibt uns die Misura einige Anhaltspunkte. Bei den Fundamentierungsarbeiten werden an drei Stellen Daten genannt, die in den Dezember 1631 fallen. Die Arbeiten sind also durchaus nicht so schnell von statten gegangen, wie dies auf Grund von Ferrerio, der unter dem Stich der Fassade das Jahr 1630 als Endtermin der Arbeit setzt, zumeist angenommen wird. Auch die Tatsache, daß im Juni 1630 4000 scudi vom Papste dem Kardinal Fr. Barberini für Beendigung des Baues geschenkt worden sind, beweist nur, daß noch ein Großteil der Arbeit bevorstand.

Die umfangreiche Aufstellung der besprochenen Misura hat für uns vor allem den

Wert eines einwandfreien Beweismaterials, daß der ganze Palast bis auf die übernommenen Teile des Nordflügels unter Bernini erbaut ist. Allerdings gibt uns der heutige Zustand von seinem ehemaligen Aussehen kein absolut klares Bild. Die ursprüngliche Form der in der Mitte undurchbrochenen Nische der Vorhalle ist aus dem Stich in Pietro Ferrerios *Palazzi di Roma* (Fig. 3) und zwei Grundrißzeichnungen der Albertina (n. 955 und 957) ersichtlich. Da man einmal die unter Madernas Bauleitung gefaßte Idee des tiefliegenden *Giardino segreto*, wohl auch um die großen Ausschachtungen zu vermeiden, aufgegeben hatte, mußte der nunmehr an der tiefversenkten Straße gelegene untere ovale Saal jeden Reiz verlieren. Es ist deshalb durchaus erklärlich, warum man die Vorhalle nach dieser Seite überhaupt abschließen wollte und auf eine Durchführung der Tiefenachse verzichtete. In Übereinstimmung mit diesem Stich steht die schon aus den Bauakten ersichtliche Tatsache, die von Tezio¹ und Totti² bestätigt wird, daß die Mitte der Vorhalle durch eine Fontäne³ eingenommen wurde. Wie ungünstig auch die späteren Veränderungen der ursprünglichen Anlage wirken mußten, so äußert sich doch darin die im Palastbau nicht zu unterdrückende Tendenz, den Bau nach der Tiefe zu in einer langen durchgehenden Achse zu öffnen. Daß dies von Bernini versäumt wurde, ja daß er die darauf hienzielende Idee Madernas verwarf, muß als ein Fehler angesehen werden, der sich späterhin gerächt hat, da man für die Dauer auf diese mittlere Verbindung nicht verzichten konnte. Insofern erwies sich Bernini der vorliegenden architektonischen Aufgabe noch nicht völlig gewachsen. Zugunsten der bildhauerischen Idee, eine Fontäne in der Nische der Vorhalle anzubringen, vernachlässigte er die rein architektonischen Erwägungen.

Das ursprüngliche Aussehen der Gartenfront zeigt ein von Tezio gebrachter Stich⁴. An Stelle der erst später durchgeführten emporsteigenden Rampe führt ein gerader ebener Gartenweg über eine noch schmale Brücke auf die Tür des Ovalsaales zu. Die seitlichen Fenster sind noch nicht durch Balkonaustritte und die darunter sich öffnenden Zugänge zu den Treppen des unteren Ovalsaales entstellt. Bei den seitlichen Rücklagen fehlt die obere Reihe der Fenster, die demnach später entstanden sind, wodurch sich das Einschneiden der Giebel in die dem ersten Bauzustand angehörigen ovalen Luken erklärt. Der Umbau erfolgte um 1670 durch den Kardinal Francesco Barberini († 1679)⁵.

Haben wir so den ursprünglichen Zustand des Palastes zu rekonstruieren versucht, um die in der *Misura* umschriebene Tätigkeit Berninis klarer erfassen zu können, so müssen wir nunmehr auch alles das herauslösen, was von Madernas Plänen übernommen wurde und was dabei als Anteil Borrominis anzusehen ist. Durch die Heranziehung der frühen Projekte haben wir schon klargestellt, daß unter Madernas Leitung die allgemeine Anlage, soweit sie sich auf den Anschluß der neuen Teile an den alten Palast, die Orientierung der Hauptfassade und die Bildung der tiefliegenden Straßen auf der Bergseite bezieht, festgelegt wurde. Im besondern aber ist die noch zu seinen Lebzeiten entstandene Idee der beiden übereinanderliegenden Ovalsäle im späteren Bau zur Ausführung gekommen. Wenn infolge der nachmaligen

¹ *Aedes Barberinae ad Quirinalem, Romae 1647*, 11.

² *Ritratto di Roma mod. ed. 1638*, 272.

³ Vgl. die Beschreibung der Fontäne auf S. 30.

⁴ *Op. cit.* 223.

⁵ A. Specchi, *Il quarto libro del Nuovo Teatro delli Palazzi di Roma*, R. 1699, tav. 17–20, bringt schon eine Ansicht des endgültigen Zustandes. Ferner wird im Gegensatz zu früheren Auflagen im *Ritratto di Roma mod. 1689*, 277, die »nuova cordonata fatta dal Cardinal Francesco Barberini, che parimente l'adornò delle balaustrie e de' muri bassi che la circondano« erwähnt.

Verbauung der ursprüngliche Charakter dieses Teiles nicht mehr in genügend scharfer Weise hervortritt, so lassen zwei Vorentwürfe (Alb. 962 und 963, Taf. 7, 1 und 2) für die Gartenfront des oberen Saales die künstlerischen Absichten erkennen, die deutlich auf Maderna hinweisen. In jeder Beziehung wird man bei der Gliederung dieser Fassade mit ihrem Übergang von seitlichen Pilastern zu mittleren Halbsäulen, der Bildung flankierender Risalite und einer unverhältnismäßig hohen Attika, deren Felder sich abwechselnd in quadratische und rechteckige Fenster öffnen, während eine mit Statuen geschmückte Balustrade den Abschluß bildet, an Madernas Front von St. Peter erinnert. Im einzelnen verrät die Zeichnung der Türumrahmung mit den Triglyphen darüber und die Anbringung von Reliefplatten seinen ureigensten Stil, der sich hier in einer letzten schönen Blüte zeigt. Ferner wird Maderna mit dem Umbau des Nordflügels begonnen haben. Zwei vermutlich aus seiner Werkstatt stammende Aufrißzeichnungen (Alb. 960 und 961) beweisen, daß man am vorhandenen Bau durch Verschieben der Fenster und Neuherstellung der architektonischen Glieder Änderungen vornahm. Wie der Vergleich des endgültigen Zustandes mit der erwähnten, im Archivio Barberini vorhandenen Aufnahme des Palazzo Sforza beweist, ist dabei der alte Grundriß der westlichen Hälfte im allgemeinen erhalten geblieben. Ein weiteres Moment, wodurch Madernas Anteil eingeschränkt wird, ist die aus der *Misura e Stima* hervorgehende Tatsache, daß auch dieser Flügel von Bernini gründlich verändert wurde.

Was nun die gegenseitige Abgrenzung von Berninis und Borrominis Tätigkeit anbetrifft, so lassen uns die Biographen, deren Werke über vierzig Jahre später entstanden sind, so ziemlich im Stich. Sowohl Baldinucci wie Passeri heben in der handschriftlichen Fassung der *Vita Borrominis* seinen wesentlichen Anteil hervor, der dann bei der späteren Drucklegung zugunsten Berninis eingeschränkt wurde. Bei Passeri (fol. 171) wurde dabei folgender wichtiger Satz gestrichen: »In molti parti et in molti luoghi si fanno conoscere le fatiche et i capricci di Francesco, e quelli, che hanno del mestiero cognitione perfetta, saranno molto bene conoscerli e distinguerli; non dico però che il Bernini non ci habbia la sua parte dell inventione e dell stabilimento, ma un buon aiuto e grande vantaggio«. Noch weiter als Passeri geht auch hier Baldinucci, der in der handschriftlichen Fassung der *Vita Borrominis* behauptet¹, daß nach dem Tode Madernas Borromini von dem in der Architektur unerfahrenen Bernini gebeten wurde, ihn bei St. Peter und dem Bau des Palazzo Barberini nicht im Stich zu lassen, da er wußte, daß er für Maderna alle Zeichnungen und Arbeiten ausgeführt hatte. Worauf Borromini den Antrag angenommen, dabei jedoch nur Mühen und keinerlei Ehre davon gehabt hätte. Dagegen finden wir in den späterhin gedruckten Schriften Baldinuccis überall die uneingeschränkte Zuschreibung des Palastes an Bernini². Im Katalog seiner Werke werden im besondern als von ihm stammend angeführt: Die Fassade³, die große Treppe und der Saal. Die bestimmtesten Zuschreibungen, die auch durchwegs im Einklang mit den Bauakten und dem künstlerischen Charakter der betreffenden Teile stehen, finden sich unter Specchis Stichen im I. Band von Filippo de Rossi's *Studio d'architettura*. Die Fassade und die Portale des großen Saales werden dort Bernini, die Fenster in den Rücklagen der Mittelloggia, die Wendeltreppe rechts und die Fenster in den Seitentrakten des Mittelflügels der Rückfassade Borromini zugeschrieben.

Die Vertreter der modernen stilkritischen Untersuchung stehen in ihren Ergeb-

¹ Cod. Magliab. a. a. O., fol. 170, vgl. S. 11 ff.

² So in der *Vita* desselben: »Diede il disegno per il Palazzo Barberino«.

³ Die gleiche Zuschreibung bei Rossi, *Nuovo Teatro* und Ferrerio, *Palazzi di Roma*.

nissen nicht nur mit den oben festgestellten Tatsachen in Widerspruch, sondern sie weisen auch untereinander die entgegengesetztesten Ansichten auf. So läßt O. Pollak den Mitteltrakt in den Hauptdispositionen auf einen Entwurf Borrominis zurückgehen, hält sich aber im übrigen an die Zuschreibungen auf Specchis Stichen¹. A. E. Brinckmann² scheidet als erster richtig die alten und neuen Teile auf der Gartenseite. Er nimmt an, daß unter Maderna der Bau bis zum zweiten Stockwerke gediehen sei, und bezeichnet als wesentliche Neuerung Berninis die Anlage der großen Treppe. Wichtig, für unsere vorangegangenen Ausführungen über den späteren Durchbruch ist auch sein Urteil, daß in der mittleren Perspektive eine richtige Blickfolge noch nicht erreicht sei, eine Feststellung, die in der Baugeschichte ihre völlige Erklärung findet.

Für Berninis Autorschaft an der Loggia spricht sich A. Muñoz aus³. Im übrigen aber schreibt er die Fenster der seitlichen Teile und die der Gartenfront Maderna zu, was im Widerspruch mit den Zuschreibungen auf den Stichen Specchis steht. Völlig weicht A. Riegl von den traditionellen Attributionen ab⁴. Die perspektivische Vertiefung der oberen Fenster bezeichnet er als Durchbruch des extremen Subjektivismus, den wir als Ziel bei Borromini, nicht bei Bernini fänden. »Sein Monte Citorio, Odescalchi, Louvrepalast zeige keine solchen perspektivischen Kunststücke und keine so flachen Formen«.

Auch E. Panofsky⁵ teilt — jedoch aus anderen Gründen — das III. Stockwerk der Hauptfassade Borromini zu. Er weist auf die Ornamentik der Nischenfelder, ganz besonders aber auf die des Wappens Urbans VIII. hin, dessen realistische Auffassung, starke Abarbeitung von der Grundfläche, Bevorzugung frei auslaufender Spitzformen borrominesk seien. Die letztere Beobachtung ist zweifellos überzeugend. Man vergleiche vor allem das ganz ähnliche, von Borromini stammende Wappen Urbans VIII. an der Loggia di S. Andrea in St. Peter, das fast gleichzeitig entstanden sein wird. Dagegen vermag ich mich den weiteren Folgerungen nicht anzuschließen, daß überhaupt das dritte Geschoß der Loggia als Werk Borrominis anzusehen sei. Wie in St. Peter hängt wohl auch hier Borrominis scharf umrissenes und wie aus hartem Metall geformtes Schild vor einer der üppigen Architekturen Berninis. Die Fertigstellung der Loggia des Palazzo Barberini fällt wie die des Tabernakels um 1630 in einen Zeitraum, in dem sich die Kunst beider Meister berührte, um sich bald darauf immer mehr voneinander zu entfernen. Das Mittel perspektivischer Vertiefung flacher Nischen gibt an sich kein besonderes Kriterium ab — weder für Bernini noch für Borromini, die es beide mit Vorliebe verwenden. Letzterer bringt es in den großen Altarnischen von S. Carlino und an der Fassade des Oratorio wieder, weiterhin bei den Grabdenkmälern von S. Giovanni in Laterano, desgleichen auch an Außenfenstern, so an der Rückseite der Sapienza. Bernini greift auf dasselbe Motiv bei dem Denkmal der Gräfin Mathilde und bei dem Hauptportal des Ospedale di S. Spirito zurück. Das Motiv ist gemeinsam, in der Ausführung jedoch stehen die zuletzt zitierten Werke Berninis den oberen Fenstern des Palazzo Barberini näher als die Borrominischen Beispiele.

Unverkennbar zeigen auch die Embleme, Medusenhäupter, Delphine, Tierschädel u. a.

¹ Die Decken des Palazzo Falconieri im Jahrb. d. ZK. V, 1911, 130 ff.

² A. a. O. 90.

³ Roma barocca 218.

⁴ In seiner Edition des Baldinucci, Vita di L. Bernini 103.

⁵ Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis im Jahrb. d. preuß. Kunsts.

in den Metopen der unteren Ordnung die Hand Berninis, der an Fratzen und Grimassen stets sein Vergnügen hatte, was Borromini fernlag¹.

Die naturalistische Bildung der Bienen in den Zwickeln über den Arkaden ist ebenfalls eine bekannte Spezialität Berninis. Mehr noch als diese Details spricht die Idee des Ganzen für ihn. Während Borromini alles nach oben entwickelte, wofür im Palastbau seine Loggia des Palazzo Falconieri charakteristisch ist, und zumindestens jede Horizontale durch Aufsätze belebte, entfaltete Bernini seine Architekturen in die Breite, liebte er die langen Horizontalen, das Aneinanderreihen von eleganten Säulenstellungen, wofür vor allem seine Kolonnaden von St. Peter zeugen.

Daß die ausgeführte Fassade der inneren Einteilung wenig entspricht, hat das 17. Jhdt. nicht als Nachteil empfunden. Der Künstler war stolz darauf, wenn es ihm gelang, zugunsten einer schönen und praktischen Lösung den Beschauer zu täuschen. Auch möchte ich nicht mit Riegl von »perspektivischen Kunststücken« reden. Der Bau sollte unter Auflösung der Masse nach oben leichter und freier erscheinen. Deshalb mußte die durch das obere Mezzanin bedingte ziemlich kleine Form der Fenster möglichst vergrößert und vertieft werden, was durch die perspektivischen Nischen gelang. Zugleich wurde durch ein Schrägstellen der Arkadenkämpfer eine lebendig auf- und abspringende Linie erreicht, die der ganzen Architektur eine größere Leichtigkeit gibt. Berninis Aufgabe war hier eine ähnliche wie an der Fassade von St. Peter, deren schwere Masse sich in den Säulenbauten seiner beiden Glockentürme auflösen sollte.

Den ganzen Gegensatz von Borrominis Art, der durch ein starkes Relief die Plastik des Körpers betont, zeigen die an die Loggia anschließenden von Specchi dem letzteren zugeschriebenen Fenster der Rücklagen, vor allem die des oberen Mezzanins (Taf. 8). Mit Recht hebt A. Muñoz ihre Verwandtschaft mit den Attikafenstern von St. Peter hervor. Nur vermag ich seine Schlußfolgerung nicht mitzumachen, daß die ersteren deshalb von Maderna sein mußten. Ein Entwurf der Albertina (n. 958) zeigt bei diesen oberen Fenstern noch einfachere Rundgiebel, deren Fußstücke sich nicht aus der Fläche herausdrehen. Auf der gleichen Zeichnung ist schon die Idee der Loggia klar entwickelt, weshalb es sich nur um einen Entwurf aus der letzten Bauperiode handeln kann, in der man über die Form dieser Mezzaninfenster noch nicht im klaren war. Deshalb ist eine Zuschreibung an Maderna nicht möglich, da diesem sonst auch das obere Geschoß der Loggia angehören würde. Einen weiteren Beweis, daß die rückliegenden Fenster von Borromini stammen, liefern die von ihm eigenhändig neben einem Aufriß des unteren Fensters dieser Achse eingetragenen Beischriften (Alb. n. 968). Wie sich weiterhin seine Art von der Berninis scheidet, zeigt der Vergleich der Mezzaninfenster mit den Türen im großen Saal (Taf. 9 und 11). Das Motiv an sich ist ähnlich. An Stelle des drängenden plastischen Lebens von Borrominis Umrahmungen, bei denen eins das andere fest zusammenbindet und umschließt, fügen sich bei Bernini die Teile leicht und locker in einem wirkungsvollen Umriß zusammen. Wenn Borrominis Festons die Fensterohren fest umschlingen und deren Tragfähigkeit erhöhen, fällt bei Bernini die Girlande in leicht geschwungener Linie herab, nur bemüht, die Umrißlinie des Giebels in einer schönen schmückenden Form zu wiederholen. Dieser allzu locker und etwas leer wirkende Aufbau von Berninis Rahmenformen findet sich vor allem bei der mit dem Medusenhaupt verzierten Türe. Während Borromini seinem Giebel in der tief ausgehöhlten Muschel ein Zentrum gibt, welchem

¹ Man vergleiche die ganz ähnlichen Reliefs in den Leibungen des Denkmals der Gräfin Mathilde und an der oberen Loggia der Vierung von St. Peter, ferner an der mittleren Türe im Salone des Palazzo Barberini und schließlich auch die Fratzen wie die der *anima dannata* im Palazzo di Spagna.

eine stark nach außen und oben drängende Kraft innezuwohnen scheint, unter deren Druck sich der umfassende Rahmen bildet, besteht bei Bernini kein ähnlicher Kontakt der Formen. Die seitlichen Konsolen und Verkröpfungen haben ihre ursprüngliche horizontale Verbindung verloren und bleiben isoliert, da der Zusammenhang nur in der Umrißlinie besteht. Weder dem kleinen Schild noch den Kranichen wohnte eine genügend starke Kraft inne, um sich unter dem allzuschweren Giebel behaupten zu können¹.

Zusammen mit der Innendekoration des Saales muß man auch die große Treppe Bernini zuteilen, bei der sich das Motiv seines oberen Loggiengeschoßes, der perspektivisch verkürzten Bogen, wiederholt. Bei der ausgesprochenen Verwandtschaft beider Teile geht es nicht an, das obere Loggiengeschoß Borromini, die Treppe aber Bernini zuzuweisen. Beides muß dem gleichen Meister angehören. Vermutlich wird auch die Fontäne des Vestibüls Bernini zum Urheber gehabt haben. Nach Tezio war die Sonne dargestellt, wie sie das Wasser anzieht und in ein zartes Segel verwandelt, ausbreitet und sich damit beschattet, während die Biene sie umfliegt, vom Wasser trinkt und es als Honig weitergibt, eine symbolische Anspielung auf die Wohltätigkeit des Hausherrn.

Außer den erwähnten Architekten haben noch Sigismondo Coccapani, ein Florentiner Maler und Architekt², und Pietro Berettini da Cortona Entwürfe für den Palast geliefert. Die letzteren, die den Beifall des Papstes in besonderem Maße erregt haben sollen, kamen wegen der allzu hohen Kosten nur zum Teil zur Ausführung, wie das noch heute bestehende Gartentor bei den Quattro Fontane³ und das Teatro⁴, welches unterhalb der Nordwestfassade an der heutigen zur Piazza Barberini hinabführenden Straße liegt, an deren Stelle sich ursprünglich ein großer Reitplatz befand.

Gehen wir schließlich auf die Frage über, welche Bedeutung die Beteiligung an diesem Palastbau für Borromini selbst gehabt hat, so konnte die Loggia mit ihren drei Geschossen, schon bei ihrem Entstehen ein den römischen Baumeistern abgenötigtes Zugeständnis an den allgemeinen Geschmack, Borromini nichts Wertvolles geben. Er selbst drängte zu einer stärkeren Betonung der Glieder und ging deshalb am Oratorio di S. Filippo Neri zu Kolossalpilastern über. Umsomehr wird ihn die Verwendung ovaler Grundrißformen angeregt und beschäftigt haben. In Oberitalien hatte man sich bisher mit dem auf den Schmalseiten halbkreisförmig abgeschlossenen Oblong begnügt, wofür in Rom der rückwärtige Saal des Palazzo Farnese ein klassisches Beispiel abgibt. Daß man an gleicher Stelle beim Palazzo Barberini zur Ellipse überging, sollte von ganz allgemeiner Bedeutung werden. Die Eingliederung eines ovalen Gartensaales wurde in der Folgezeit besonders auch im Norden eines der charakteristischsten Momente der Grundrißentwicklung des Palastbaues. Für Borromini, der, wie oben nachgewiesen, gerade am Bau dieses Palastteiles schon direkten Anteil genommen hat, wurde die Verwendung und Ausnutzung ovaler Formen einer der Hauptgedanken seiner künftigen Tätigkeit. In seinen Entwürfen zum Palazzo Carpegna reiht er ein ovales Vestibül, in einer anderen Variante einen ovalen Hof in die Raumabfolge der Tiefenachse ein. Der Fortschritt über den Palazzo Barberini besteht vor allem darin, daß trotz Komplizierung der Anlage die Raumformen stets genau bestimmt sind und sich gegenseitig bedingen. Ein Vestibül, wie das des Palazzo Barberini, mußte

¹ Für die Türen des großen Saales befinden sich in der Albertina fünf Vorentwürfe: n. 935, 978, 982 bis 984 (Taf. 10).

² Baldinucci, Notizie (ed. 1728) V 135.

³ Brief des Luca Berettini an Ciro Ferri in der Bibl. Magliab., publ. bei Campori, Lettere art., Modena 1866, 510.

⁴ D. de Rossi, Studio d'archit. I 51 und 52. Vorentwurf: Alb. n. 964.

Borromini uneinheitlich, unübersehbar und unklar in seiner Grundform erscheinen, umsomehr, da es von Pfeilern geradezu verstellt wird. Beim ovalen unteren Raum würde er vor allem getadelt haben, daß sich Quer- und Tiefenachse nicht klar ausprägen. Bei seinem eigenen Werke, der Wendeltreppe, ist er sichtlich veranlaßt worden, dem Vorbild von Caprarola genau zu folgen. Bezeichnend ist trotzdem der Übergang vom Kreis zum Ovalgrundriß, wie er durch den Vergleich der Albertinazeichnung (n. 957) mit der Ausführung erwiesen wird. Die ovale Grundrißlösung gestattet eine bessere Verbindung mit den Zimmerreihen des Südwestflügels und erlaubte die Stufen nach Breite und Höhe so bequem zu gestalten, daß man beim Steigen den Schritt nicht zu verkürzen braucht. Für Borromini blieb die Wendeltreppe, die in ihrer freiesten Form ohne Stützen um eine weite Seele herumgeführt sich erst im 18. Jhd. entwickelte, eine besondere Lieblingsaufgabe. Am Palazzo Barberini erkennt man nur an einer einzigen Stelle, am Abschlußgitter der nach dem Souterrain hinabführenden Windung, deutlich seine Hand. Die von einem Pfeil durchstoßene Form der Volute findet sich später bei den Gitterstangen des Umganges in der Bibliothek der Sapienza wieder. Wie Borrominis Fenster zu Seiten der Loggia, gehört auch die Wendeltreppe der letzten Bauperiode an, da sich auf der erwähnten Albertinazeichnung n. 957 noch die später ins Ovale veränderte kreisrunde Gestalt findet, obgleich im übrigen derselbe Grundriß schon die endgültige Form des Palastes aufweist.

Klarer als bei der Treppe tritt an den Rahmungen der Fenster die bisher zurückgehaltene, ganz individuelle Art des dreißigjährigen Meisters hervor. Indem er die Rahmenformen der Attikafenster von St. Peter weiter entwickelte, schloß er sich den römischen Meistern an, die im architektonischen Körper die stärkste plastische Ausdruckskraft zu erwecken suchten. Noch lebt in den schweren Giebeln der Charakter der Spätrenaissance. Borromini wird bald in der Linienführung zügiger und lebendiger, ein stärkerer Drang nach oben setzt in seinen folgenden Werken ein, aber im Keim sind in diesen Fenstern schon alle Elemente seiner Kunst enthalten. Soviel wie dies hier möglich war, wird eine Verbindung mit der Gesamtfläche gesucht, indem ihre Formen nach oben und unten gestreckt werden. Zu diesem Zweck läßt Borromini die großen Fenster des Piano Nobile in den Rücklagen der Gartenseite nicht einfach auf dem Sohlbankgesimse aufsitzen, sondern bildet durch Abwärtsbiegen desselben ein kleines Rechteck, das sich als Verlängerung an die untere Fensterseite setzt, ein Motiv, das auch späterhin für ihn charakteristisch wird¹. Fernerhin sind die Giebel der Rückseite hoch hinauf geschoben und kräftig zusammengefaßt. Nicht mehr die Zersprengung des Abschlusses, sondern die Zusammenfügung der Einzelstücke zu neuen Gebilden sah Borromini als Aufgabe an. An Stelle der isolierten Formen, der einzelnen Konsolen, Giebelfragmente und dergleichen tritt der ununterbrochene flüssige Linienzug, der als Profil das Fenster umläuft und sich zu Ohren ausweitet. Der Umriß des Fensters wird durch einen starken Wulst und eine tiefe Hohlkehle kräftig betont und unterwirft sich auch die Formen des Giebels, soweit sich hier nicht ein neues, Kräfte ausstrahlendes Zentrum in den Muscheln vorfindet. Wie ein ins Wasser fallender Stein die ganze Fläche erzittern läßt, so soll auch in jedem Werk Borrominis nichts ohne Wirkung bleiben. Jede Bewegung einer Form durchdringt das Ganze, eins ist vom anderen bedingt. Der rationale Grundzug der kommenden Zeit, die überall die Zusammenhänge von Ursache und Wirkung erkennen will, tritt schon in den Werken unseres Meisters hervor, der — gedankenvoll und grüblerisch — sich von dem unerfüllbaren Verlangen nach Vollkommenheit verzehrt.

¹ Gegenwärtig nur bei der linken Rücklage der Gartenfront erhalten.



Fig. 4. Alb. 217

Kapitel IV.

S. CARLO ALLE QUATTRO FONTANE — CASA DELLA MADONNA DI LORETO.

Einer der Hauptgründe, die Borromini zur Niederlegung der Mitarbeit am Bau von St. Peter bewogen, dürfte die Aussicht gewesen sein, als selbständiger Architekt von nun an sich betätigen zu können. Schon im folgenden Jahr 1634 finden wir ihn im Auftrag der P. P. Religiosi Scalzi del Ordine della Ss.^a Trinità del Riscatto della Congregatione di Spagna beschäftigt, deren kleines auf dem Quirinal nächst den Quattro Fontane gelegenes Kloster neu aufzuführen. Die Aufgabe wird an sich zuerst recht geringfügig erschienen sein, da den spanischen Vätern weder Geld noch einflußreiche Protektoren zur Verfügung standen. Daß schließlich ein Bau entstand, der trotz des beschränkten Baugrundes und des einfachen Materials die Umgebung beherrscht, dabei weder beengt noch ärmlich erscheint, in der sorgfältig durchdachten Anlage und der Qualität der Arbeit das Bestreben zeigte, etwas Hervorragendes zu leisten, so daß alle Wünsche nach Zweckmäßigkeit erfüllt werden und die Schönheit der Lage zur vollen Geltung kommt, ist als eine Frucht der Zusammenarbeit und des gegenseitigen Verständnisses von Bauherrn und Baumeister erreicht worden, wie es selten im Verlaufe der Architekturgeschichte beobachtet werden kann. Borrominis Bedeutung wurde von diesen spanischen Mönchen voll erkannt. Welche Bewunderung sie für ihn hegten, wie treffend sie das Wesen seiner Kunst charakterisierten, dafür zeugt die als Handschrift in der Klosterbibliothek bewahrte »Relatione del Convento di S. Carlo alle Quattro Fontane . . . del modo e forma come fu fabricato dalli suoi principii«, die in den Jahren 1653 bis 1656 von dem Prokurator General Juan de S. Buenaventura, der den Bau von Anfang an miterlebt hatte, niedergeschrieben wurde.

Die Niederlassung dieser spanischen Barfüßer bei den Quattro Fontane bestand erst seit dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jhdts. 1611 und 1612 erwarben sie durch Kauf

von den Mattei und durch Schenkung vom Kardinal Bandino mehrere Häuser an der Südecke der Kreuzung der Strada Felice mit der Strada Pia und richteten darin ihre Kirche ein¹. Die Lage ist durch eine weite Aussicht nach allen vier Windrichtungen ausgezeichnet. Nach Norden liegt der Garten des Palazzo Barberini, nach Nordwesten fällt die Strada Felice, jetzt Via Quattro Fontane, nach der Piazza Barberini steil ab, um jenseits gegen SS. Trinità de' Monti wieder anzusteigen. Nach Nordosten sieht man bis zur fernen Porta Pia, nach Südwesten geht der Blick der Flucht des Quirinalpalastes entlang bis zu den Rossebändigern vom Monte Cavallo, nach Südosten übersieht man die wiederum hinabsteigende Strada Felice bis zum Obelisken und der Tribuna von S. Maria Maggiore. Durch Abschrägung der vier Ecken, die mit Fontänen geschmückt wurden, hatte schon Sixtus V. diese Straßenkreuzung besonders ausgezeichnet². Wie wirksam diese Anlage auch sein mochte, so ergab sich doch durch die Abschrägung eine weitere Unregelmäßigkeit für das schon durch die Strada Felice stumpfwinkelig zugeschnittene Grundstück des Klosters. Für Kirche und Klosterhof blieb nur so viel Grund übrig, als ein Kuppelpfeiler von St. Peter bedeckt, ein Vergleich, den noch heute der Römer anführt. Es mochte daher der Bauplatz Borromini wenig geeignet erschienen sein. Die erhaltenen ersten Entwürfe zeigen noch, daß er zunächst eine weit größere Kirche von regelmäßig zugeschnittenem Grundriß plante. Auch ist er, wie der Prokurator berichtet³, nur unter der Bedingung auf eine Benutzung des vorhandenen Bauplatzes eingegangen, daß man die bestehenden Häuser niederlegte. Lediglich auf diese Weise glaubte er der Schwierigkeit Herr zu werden, auf einem so beschränkten Platz ein ganzes Kloster samt Kirche unterzubringen. Man beschloß zuerst ein Dormitorium für die Brüder zu errichten, darauf durch einen nach der Strada Pia zu gelegenen Flügel (Claustro genannt) den Bau nach vorn abzuschließen und endlich die Kirche mit Sakristei dem Kloster anzufügen.

Am 6. Juli 1634 schloß Borromini und der damalige Prokurator General Fra Giovanni dell' Annunciat^{ne} mit dem Maurermeister Thomaso Damino einen Kontrakt für die »fabbrica da farsi alle Quattro Fontane⁴«. Am 15. Juli wurde der Grundstein des Dormitoriums auf der Seite der Strada Felice zu gelegt⁵. Kardinal Francesco Barberini, der dem Bau schon wegen der nachbarlichen Lage Interesse entgegenbrachte, schickte in seiner Vertretung den Kanonikus von St. Peter Tighetti. Entgegen der allgemeinen Ansicht⁶, daß Fr. Barberini die Kirche erbaut hätte, wird in obiger Schrift betont, ersterer habe wegen anderer Verpflichtungen nur kleine Summen beigesteuert, wiewohl er den damaligen Prokurator zum Beichtvater gehabt hätte und den Brüdern wohlgesinnt gewesen wäre.

Schon nach einem Jahre, im August 1635, war das Dormitorium (Fig. 5) vollendet, das, hinter der späteren Kirche gelegen, mit seiner nordöstlichen Schmalseite an die Strada Pia zu stehen kam und als Querbau das Grundstück in zwei Hälften teilte. Die vordere war für Kirche, Claustro und Hof bestimmt, deren Fronten an der Strada Pia lagen, während die rückwärtige östliche Hälfte den Garten aufnehmen sollte. Durch diese Einteilung blieben die Wohnräume vom allgemeinen Verkehr und Straßenlärm unberührt und erhielten eine angenehme, sonnige Lage nächst dem verhältnismäßig großen Garten. Die an sich geringe Tiefe dieses Flügels hinderte

¹ P. Fr. Juan, op. cit. p. 35.

² Nach M. Giudi, *Le fontane barocche di Roma*, Zürich 1917, sind die Fontänen selbst erst nach dem Pontifikat Sixtus' V. entstanden.

³ A. a. O. fol. 19.

⁴ Libro de las Fabricas del Convento de S. Carlos a las 4 Font. (Bibliothek des Klosters, Cod. 24, 1).

⁵ P. Fr. Juan, op. cit. p. 40.

⁶ Z. B.: F. Martinelli, *Roma ex ethnica sacra*, R. 1653, 88.

Borromini nicht, genügend breite Räume für das Refektorium im unteren Geschoß zu gewinnen, da er den Verbindungsgang in die Kirche und die Loggien des Hofes verlegte. Als erster in der Reihe dieser unteren Räume liegt auf der Seite der Strada Felice ein Vestibül mit abgerundeten Ecken, von dem man nach einer nicht ausgeführten Idee Borrominis in eine den Garten auf der Nordostseite begrenzende Loggia getreten wäre, die nicht nur Garten und Kloster in eine innige Verbindung gebracht hätte, sondern auch durch die Anordnung allmählich tiefer werdender Kapellen einen Ausgleich gegenüber dem schrägen Verlauf der Strada Felice geboten hätte¹. An Stelle dessen traten zu Beginn des 18. Jhdts. zwei Flügelbauten, die den Garten auf der Nordost- und Südostseite umziehen, während auf der Südwestseite ein geschlossener Gang entlang läuft. Auf den Vorraum folgt das Refektorium (Taf. 12), welches man im 18. Jhd. in eine Sakristei verwandelte, während ein größeres Refektorium im Neubau geschaffen wurde. Schon in diesem ersten von Borromini selbständig errichteten Innenraum verrät sich keinerlei Abhängigkeit mehr. Ein vollkommen neues Formgefühl gibt allen Teilen ihren bestimmten Sinn und Zweck. Jedes einzelne Dekorationsmotiv erscheint an seiner Stelle notwendig und unverrückbar, was dem Ganzen jene Festigkeit gibt, die sich sehr wohl mit Leichtigkeit und Bewegung verträgt.

Die Sakristei liegt quer zur Achse des Kircheninnern und öffnet sich mit ihren drei Fenstern nach Südosten gegen den Garten. Dem mittleren gegenüber war einst an der Wand eine Vorlesekanzel angebracht. Die nordöstliche Schmalseite erweitert sich durch eine flache, perspektivisch vertiefte Nische. Dies vom Palazzo Barberini übernommene Motiv, das auch in der Kirche eine so wichtige Rolle spielen sollte, dient hier nicht nur der Raumerweiterung, sondern läßt auch die Ecken als Träger der Decke hervortreten. Dieselben sind oben durch das Gesims abgerundet, während darunter als Überleitung zur Ecke und als stützende Konsole ein vierflügler Putto dient. Damit ist die Ecke, die Borromini einen Feind der guten Architektur nennt, nach Möglichkeit verdeckt. Noch wichtiger ist die Aufgabe dieser Eckbehandlung, die rhythmische Gliederung von Wand und Decke gleichmäßig um den ganzen Raum herumzuführen, so daß sich kein Teil als Fläche isolieren kann und die raumumschließende Funktion der Mauer stärker betont wird. Entsprechend den drei Fenstern sind die Längswände durch zwei schwach vortretende Pilasterstreifen in drei Teile gegliedert, auf denen oben zwei Zwickel der Decke zwischen drei die Intervalle überspannenden Stichkappen aufruhen. Als Kapitelle dienen große Akanthusknospen, die den Puttoköpfchen in den Ecken entsprechen und mit ihren breiten Blättern allmählich aus den Flächen hervorzuwachsen scheinen. Für die Dekoration der Decke ist in der Albertina ein Vorentwurf vorhanden (n. 221), auf dem ein mittleres Oval von einem Bogenfries umgeben wird. In der Ausführung ging Borromini noch einen Schritt weiter, indem er das Oval vergrößerte und durch vier Voluten mit den Spitzen der von profilierten Streifen umzogenen Stichkappen in Verbindung brachte. So überschwebt auch die Sakristei, die ein Abbild der Kirche im kleinen darstellt, eine Form, in der Borrominis Streben nach fester Geschlossenheit und lebensvoller Bewegung ihren einfachsten Ausdruck findet. Auf das Refektorium folgt das zum Händewaschen bestimmte Anterefektorium, darauf eine Küche und ein Gang, der zwischen Hof und Garten vermittelt. In der Westecke des Gebäudes führt die aus festen Peperinplatten erbaute Wendeltreppe zu drei Stockwerken empor, von denen die beiden unteren je sieben quadratische Schlafzellen aufweisen, deren Fenster auf der sonnigen Gartenseite liegen. Auf der Nordwestseite läuft in beiden Stockwerken

¹ Vgl. die beiden Entwürfe der Albertina n. 171 und 173.

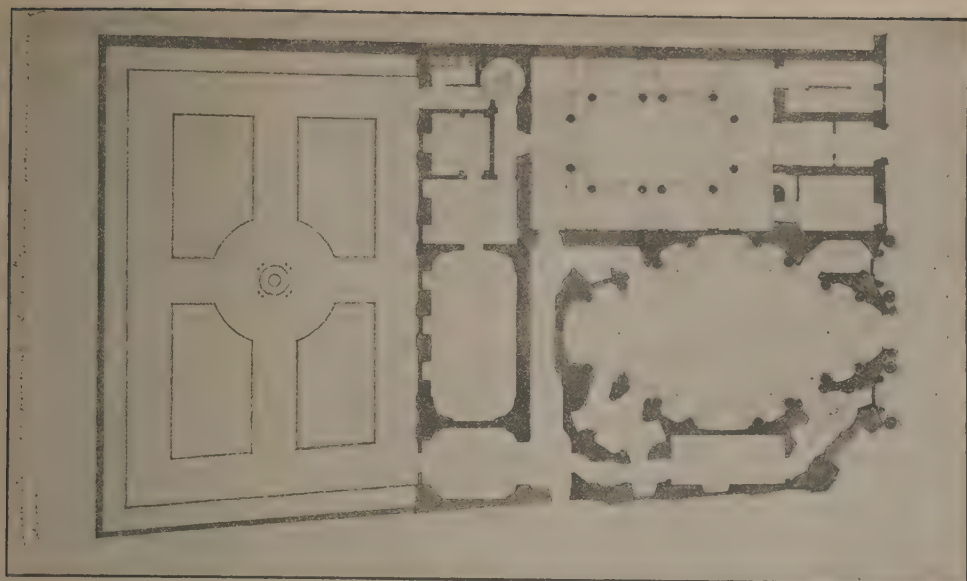


Fig. 5. Alb. 182. Grundriß von S. Carlo alle Quattro Fontane

ein Korridor entlang. Auch an den kleinen Zellengewölben hat Borromini eine besondere ECKkonstruktion durch die Verwendung von Tromben gebracht.

Im obersten Stockwerk befindet sich die Klosterbibliothek, die bis auf einen Vorraum und ein nach der Strada Felice zu gelegenes separates Zimmer das ganze Stockwerk einnimmt und sich mit drei Fenstern nach Südost und einem nach Nordwest öffnet. Wegen Herstellung der Decke dieser Bibliothek schloß Borromini am 17. Juni 1653 mit dem Zimmermann Luchattelli einen Vertrag ab. Ein weiterer, betreffend die Fenster und Türen der Bibliothek, ist vom 20. November des gleichen Jahres datiert¹. In einer in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums vorhandenen Zeichnung (n. 1049) ist zwischen einer Libreria commune und einer Libreria segreta unterschieden worden, eine Unterteilung, die dann fallen gelassen wurde. Alle Flächen sind vollkommen durch die in Pergament gebundenen Bücher bedeckt. Borrominis Art tritt trotz aller Einfachheit in den abgerundeten Raumecken und der Gliederung der Balkendecke hervor. Mit der Bibliothek sind später von Borromini zwei auf der Südwest- und auf der Nordostseite der Kirche entlangführende Loggien verbunden worden, um den Studierenden außer der weiten Fernsicht noch die Annehmlichkeit der Arbeit in frischer Luft zu gewähren, bei der man je nach Wunsch und Jahreszeit die Sonne aufsuchen oder vermeiden konnte. Die ganz den praktischen Bedürfnissen angepaßte innere Einteilung machte in bezug auf die Gartenfassade insofern eine gewisse Schwierigkeit, als das untere und oberste Geschoß wegen Refektorium und Bibliothek hoch gehalten werden mußten, während sich dazwischen die beiden niedrigeren Stockwerke mit den kleinen Fenstern der Zellen einschoben. Das von Borromini erdachte System, diese ungleichen Teile miteinander zu verbinden, Blindfenster unauffällig anzubringen, leere Mauerflächen zu vermeiden und doch dem mittleren Stockwerk ein gewisses Ansehen und Gewicht zu geben, ist vollständig nur in den vier Vorentwürfen der Albertina erhalten (n. 198 bis 201; vgl. Taf. 14, 1 und 2). In der Ausführung verzichtete man sowohl auf die obere Loggia wie auf die seit-

¹ Libro de las Fabricas 211 und 213.

lichen Aufsätze, die als Essen dienen sollten. Dagegen hat man, entsprechend den Zeichnungen, das unterste und oberste Geschoß durch breite Lisenen und Blendbogen gegliedert, welche die an sich gleichmäßige Folge der Fenster in breitere und schmalere Achsen teilen. Die beiden mittleren Geschosse bleiben von jeder Dekoration frei, wodurch sie bei der Kleinheit der Fenster vom Auge als ein einheitlicher mittlerer Block aufgefaßt werden, zumal sie von seitlichen Kolossalpilastern eingefasst sind. Um nach oben den Bau für das Auge zu verschmälern, sind in den äußeren Achsen des Bibliotheksgeschosses an Stelle der Pilasterordnung Voluten vorgeblendet. Eine Verbindung der verschiedenen Geschosse wird schließlich auch dadurch erreicht, daß die Form der kleinen Fenster sich in den quadratischen Zwischenräumen der Lisenen wiederholt¹.

Am 6. Februar 1635 konnte man den Bau des an die Strada Pia angrenzenden sogenannten Claustro in Angriff nehmen. Im unteren Geschoß enthielt dieser Flügel die Klosterpforte, bei der die Klausur begann, ferner zur Linken ein Zimmer zum Empfang von Gästen, zur Rechten eine Treppe, die nach den oberen Stockwerken, zu dem Kapitelsaal und der Sala di ricevimento führte. Die Ausgestaltung der Fassade dieses Flügels erfolgte erst 1662 und 1663 zusammen mit der Aufführung der Kirchenfassade, die ebenfalls in den letzten Lebensjahren Borrominis entstand.

Dagegen begann man schon damals mit dem Bau des kleinen Klosterhofes (Taf. 13), der sich mit seinen Loggien zwischen Klausur, Kirche und Dormitorium schiebt. Nach der Albertinazeichnung (n. 171) war ursprünglich ein Pfeilerhof vorgesehen. Einer allgemeinen Zeitströmung folgend, ersetzte Borromini in der Ausführung die Pfeiler durch zwölf toskanische Säulen, die im unteren Geschoß, ähnlich dem Palladiomotiv, sechs Bogen tragen, während im oberen über kleineren Säulen ein gerades Gebälk folgt. Der wesentlichste Unterschied zu dem in vieler Beziehung ähnlichen Renaissancehof des Palazzo Linotte besteht wieder in der Abschrägung der Ecken und in der Vorwölbung der Verbindungsstücke, wodurch die Ecke ihren trennenden Charakter verliert und ein unrhythmisches Zusammentreffen der Ordnungen vermieden wird. Als praktischer Vorteil kommt dazu, daß die Ecken für den die Loggia Durchschreitenden nicht durch Säulen versperrt sind, was bei der räumlichen Begrenztheit um so wichtiger ist. Im Aufriß beobachtet man das gleiche Streben, die Teile zu verbinden. So sind je zwei Säulen unter Wegfall eigener Deckplatten durch den gemeinsamen Architrav verbunden, der also hier die Doppelaufgabe erfüllt, das Kapitell zu vollenden und zugleich als Gebälk zu dienen. Für die obere Ordnung hat Borromini eine Kapitellform mit sechsseitigem Grundriß erfunden, die sich im besondern zur Einstellung in die stumpfwinklig gebrochenen Ecken eignet. Alle Teile sind nur aus Ziegeln aufgemauert, denen ein bemalter Stucküberzug das Aussehen von Travertin gibt. Die einfache, aber doch scharfe Profilierung, die Vertiefung der Felder und das Abschrägen der Kanten betont die Glieder und Rahmenformen und nimmt zugleich der Mauer die Schwere.

Diese so einzigartige Form des Hofes wiederholt sich noch einmal in dem achtseitigen mittleren Brunnen. Auch hier geht die Ausführung über die in einem Entwurf der Albertina (n. 172) enthaltene Idee hinaus, zwei Fontänen seitlich der gekuppelten Säulen der Längswände anzubringen. Über dem Brunnen steigt, dem auf- und abtanzenden Spiel eines Wasserstrahles vergleichbar, das zierliche, in lebendige Voluten sich

¹ Für den Garten finden sich in der Albertina mehrere Entwürfe, die teils drei Fontänen an der Südostmauer gegenüber der Klosterfassade (vgl. n. 173), teils um eine mittlere Fontäne sternförmig Wege und Rabatten zeigen (n. 171). Der heutige Zustand geht auf das 18. Jhdt. zurück. Aus dieser Zeit stammt auch die in einer Außennische des auf der Südwestseite entlanglaufenden Ganges eingelassene Fontäne.

entrollende Gitterwerk des eisernen Brunnengestelles empor (Vorentwurf in der Alb. 195 a, vgl. Taf. 16, 1).

In seinen Einzelheiten ist der Hof erst zehn Jahre später vollendet worden. So schloß Borromini am 3. Juli 1644 mit dem scarpellino Matteo Albertini wegen Fertigstellung der Balustrade einen Vertrag ab¹. Abwechselnd ist der schlanke, dreiseitige Baluster oben oder unten geschwellt, so daß seine Begrenzungslinien mit den benachbarten in S-förmiger paralleler Schweifung verlaufen. Der Eindruck ist der einer unaufhörlich auf- und absteigenden Bewegung. Das gleiche Motiv hat Borromini an den Balustern der Loge des Oratorio di San Filippo ziemlich gleichzeitig gebracht.

Am 23. Juni 1636 sind die neu geschaffenen Räume durch Kardinal Fr. Barberini eingeweiht worden, worauf zum erstenmal im Refektorium gegessen wurde². Bei der großen Schwierigkeit, die Mittel für den weiteren Bau aufzubringen, wurden die Brüder von einem Landsmann unterstützt, dem spanischen Botschafter Marchese di Castel Rodriguez, der als Gönner und Bewunderer Borrominis ihm sowohl den Auftrag für den Neubau des Palazzo di Spagna erteilte, als auch die Beschreibung der Baugeschichte des Oratorio di S. Filippo Neri anregte. In dem jenem Werke vorgeschetzten Brief Borrominis an den Marchese kennzeichnet der Architekt sein Verhältnis zu seinem Gönner mit den Worten, daß der Marchese ihn mehr als Sohn, denn als Diener geliebt habe³. Als das Dormitorium von S. Carlo bis über die Wölbung des Refektoriums gediehen war, besuchte der Marchese den Bau und schenkte am 21. September 1637 2363 scudi zur Tilgung der Bauschulden⁴. Bei einer anderen Gelegenheit bewunderte derselbe die Kirche und sagte zu Borromini: »Voglio che a questa chiesa si faccia la facciata per conto mio, et voglio spendere in essa venti cinque mille scudi«. Auf die Bemerkung Borrominis: »il sito della facciata non e capace di cosi grande spese« antwortete der Gesandte: »Voglio che tutta la facciata sia di marmo«. Seine Absicht kam jedoch nicht zur Ausführung, da bald darauf der Marchese als Gouverneur nach Flandern kam.

Obgleich diese Unterstützung nicht einmal ausgereicht hatte, die Kosten des Klosterbaues zu bezahlen, fingen die Brüder »im Vertrauen auf Gott« den Bau der Kirche an. Am 23. Februar 1638 schloß der Prokurator mit dem Maurermeister Niccolo Scala einen Vertrag ab, nach dem die Kirche schon im Februar 1639 fertiggestellt werden sollte⁵. Am 19. April wurde durch den Kardinal Fr. Barberini der Grundstein gelegt⁶.

Mehr als jeder andere Bau Borrominis hat die kleine Kirche von S. Carlino, wie sie das Volk nannte, zur Zeit ihres Entstehens eine ebenso leidenschaftliche Bewunderung erregt, wie wenige Jahrzehnte später eine ablehnende Kritik gefunden. Dieselbe Kirche, die Passeri ein »miracolo dell' arte« nennt, wird im 18. Jhdt. von Milizia⁷ als »delirio maggiore del Borromini« bezeichnet, das Mitleid erregen könnte. Vor allem tadelte man nicht minder die Willkür wie das Abweichen von der Antike. Merkwürdigerweise werden gerade diese Vorwürfe durch die Geschichte des Baues widerlegt, der vielmehr während jeder der vier Entwicklungsstufen, die man auf Grund der Entwürfe der Albertina unterscheiden kann, eine konsequente Weiterentwicklung von römischen Baugedanken der Antike wie des 16. Jhdts. aufweist.

Diese Vorentwürfe, die zugleich den besten Beleg für die Bedeutung der Zeich-

¹ Libro de las Fabricas, Kontrakt ohne Seitenzahl.

² Prokurator Fr. Juan 30.

³ Op. arch. 5.

⁴ Prokurator Fr. Juan 33 und Libro de las Fabricas.

⁵ Libro de las Fabricas 5.

⁶ Prokurator Fr. Juan 51.

⁷ Memorie degli architetti, Parma 1781, II 206.

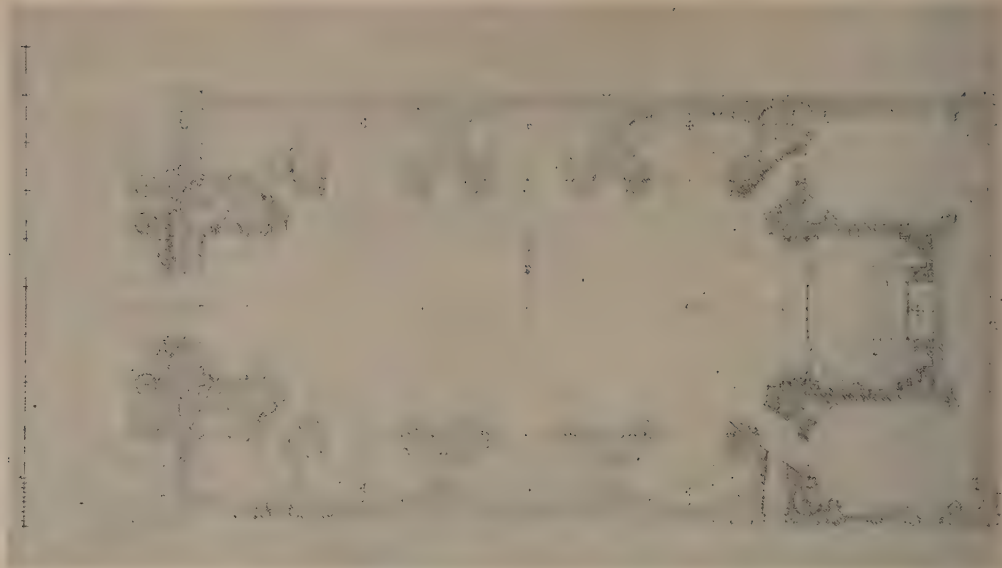


Fig. 6. Alb. 165. Erster Entwurf für S. Carlo alle Quattro Fontane

nung zur Erkenntnis des Entstehens künstlerischer Gedanken darstellen, zeigen Borrominis Fähigkeit, über den eigenen Ausgangspunkt weit hinauszugehen, wobei er ohne Zögern einen fertigen Entwurf der besseren Lösung zuliebe völlig opferte, so daß schließlich Anfang und Ende der Entwicklungskette fast ganz voneinander abweichen und die Zusammengehörigkeit nur durch die Aneinanderreihung der einzelnen Glieder erwiesen wird. Der erste Entwurf (n. 165, Fig. 6) in der Form eines einfachen rechtwinkligen Langschiffes mit je drei seitlichen Kapellen trägt nur durch die Verwendung zahlreicher Rundformen das Gepräge der Kunst Borrominis. Die seitlich im Halbrund abgeschlossene flache Form der Kapellen findet man später in S. Giovanni in Laterano wieder. Die abgerundeten Ecken des Hauptschiffes dienen dazu, eine Ordnung von gekuppelten Halbsäulen um den Hauptraum herumzuführen. Diese Ecken, deren absperrende und trennende Tendenz Borromini, wie schon hervorgehoben, möglichst zu beseitigen versuchte, werden weiterhin zur Raumverbindung benutzt, indem sie von kurzen, in vier Eckräume führenden Gängen durchbrochen werden. Bei den zwei Sakristeiräumen zur Seite des Chores sind die Ecken ebenfalls abgeschrägt und durch Nischen ausgesetzt. Die Verwendung von Halbsäulen für das Innere und von vier freistehenden Säulen am Äußeren läßt eine allgemeine Zeittendenz erkennen. Pietro da Cortona brachte gleichzeitig an Ss. Luca e Martina Säulen im Innern der Kirche, desgleichen Carlo Rainaldi 1633 in seinem Frühwerk, dem Dom von Monte Compatri¹. Wie so oft auf römischem Boden kreuzte sich auch hier wieder der Einfluß Michelangelos mit einer in Oberitalien schon lang vorhandenen Neigung. Dieselbe Tendenz, die die Raumecken abrundete oder vorwölbte, bevorzugte auch die Verwendung der Säule, die ebenfalls das Auge weiterleitet. Aber nicht allein aus Gründen der Raumverbindung, auch wegen ihres plastischen Gehaltes und ihrer organischen Kraft hat Borromini die Säule verwendet, Momente, um derentwillen schon Michelangelo die Mauern mit Säulen durchsetzte. Gerade in diesem letzten Punkt unterscheidet sich Borromini von seiner Zeit, für

¹ E. Hempel, Carlo Rainaldi, Roma 1921.

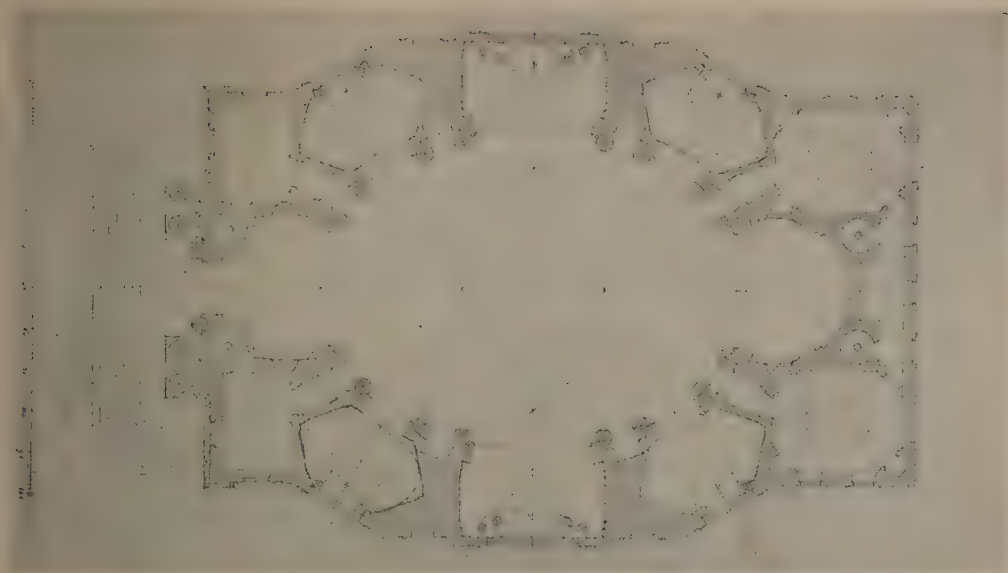


Fig. 7. Alb. 166. Zweiter Entwurf für S. Carlo alle Quattro Fontane

die das Zusammenhäufen von Säulen meist nur eine Bereicherung des Anblickes bedeutete.

Zwei in dem Albertinaentwurf (n. 165) in die Grundrißfläche des Hauptraumes eingezeichnete, einander berührende Kreise beweisen, daß schon damals Borromini daran dachte, Länge und Breite in eine festere Verbindung zu bringen. Es war nur notwendig, diese beiden Kreise so weit sich überschneiden zu lassen, daß die mittlere Längsachse durch die Schnittpunkte der Kreise in drei gleiche Teile zerlegt wurde, um mittels dieser Hilfskonstruktion einen ovalen Kirchenraum zu gewinnen. Die Mittelachsen der dabei diagonal zu stehen kommenden vier äußeren Kapellen werden durch vier Linien festgelegt, die durch die vier inneren Schnittpunkte der beiden Kreise mit dem Achsenkreuz laufen.

In dem zweiten Entwurf (n. 166, Fig. 7) ist dieser Schritt bereits getan, wobei die Schaffensweise des Künstlers besonders klar zum Ausdruck kommt¹. Stets sucht er in der überlieferten Form die zugrunde liegenden Ideen zu erkennen und diese auf die einfachste Formel zu bringen. Beide Tendenzen sind ihm im Kirchenbau gegenwärtig: Die zentralisierende, die auch jeden Langhausbau auf eine Mitte hin orientiert, den Bau zusammenschließt und in der Kreisform sich am klarsten ausdrückt. Ferner die vom Zentrum nach außen in Kapellen und Querschiffe ausstrahlende Tendenz, die als die einfachste Lösung die Kreuzesform annimmt. Diese beiden Vorstellungen herauszuarbeiten, innig miteinander zu verschmelzen und dennoch in der Durchdringung die Grundelemente hervorleuchten zu lassen, war Borrominis unverkennbare Absicht. Nicht die Bewegung an sich war das Ziel, wie man es ihm später zum Vorwurf machte. Vielmehr war sie nur das Mittel, um im Kampf, im Auf- und Abschwellen den inneren Gehalt entfalten zu können.

Wie sich beide Kreise zur Ellipse verschmelzen, so werden auch die Diagonal-

¹ An dieses Blatt, das nach einem Entwurf Borrominis kopiert ist, schließt sich eine Fischer von Erlach nahestehende Zeichnung mit einem Schnitt durch eine S. Carlino ähnliche Kirche unmittelbar an, worauf mich Dr. Hans Sedlmayr freundlichst aufmerksam machte. Vgl. S. 179.

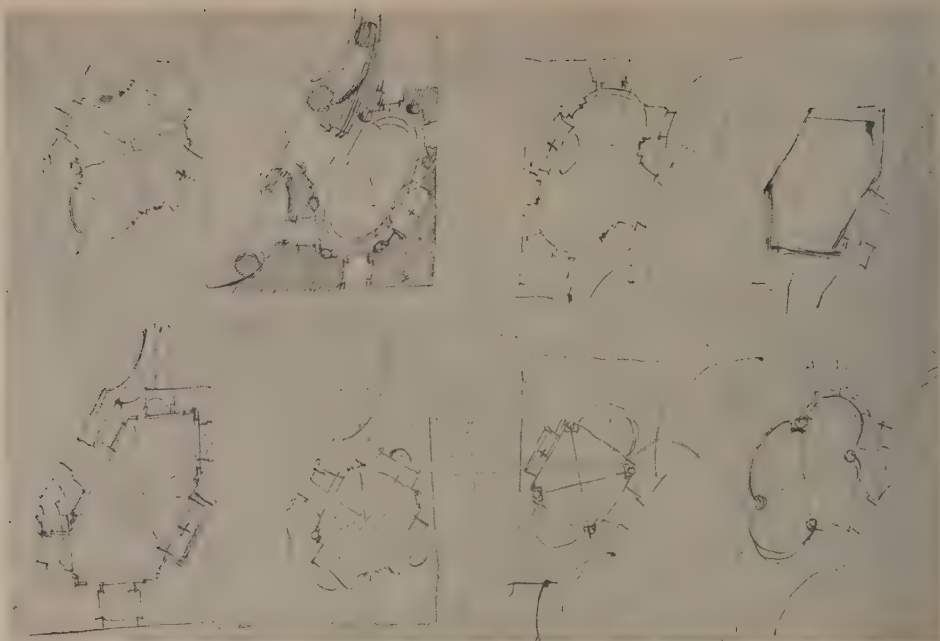


Fig. 8. Alb. 174. Kapellenentwürfe für S. Carlo alle Quattro Fontane

kapellen als Sechsecke stärker mit dem Zentrum verbunden. Diese Form ergab sich wie von selbst bei der erfolgten Drehung der Kapellen durch die Berührung mit den stumpfen Winkeln, die sich zwischen den Eckräumen und deren schräg geführten Verbindungsgängen bildeten. An diesen Sechsecken hat Borromini auch im endgültigen Entwurf festgehalten, obwohl eine weitere Albertinazeichnung (n. 174, Fig. 8) noch eine Reihe anderer Lösungen bringt. Das Sechseck wurde nicht nur wegen seiner Anpassungsfähigkeit bevorzugt, wichtiger war der bewegliche Charakter dieser Form, die das innere Oval zu umkreisen scheint. Aus diesem Grunde taucht das gleiche Motiv auch in der Kassettierung der Kuppel wieder auf. Ein weiterer Fortschritt ist die Ersetzung der Halbsäule durch Vollsäulen, die in Hohlkehlen stehen. Auch hier folgt Borromini dem Vorbild Michelangelos. Nur ist es für ersteren sehr bezeichnend, wie er je zwei Säulen von einer Nische umspannen läßt. Die Hauptaltarskapelle wird nun ebenfalls rundbogig geschlossen. Dagegen behalten die Eckräume und die Fassade ihre ursprüngliche Gestalt. So wenig wie der vorangegangene fällt auch dieser Grundriß aus der römischen Tradition heraus, der über zwei Etappen, Francesco da Volterras S. Giacomo al Corso von 1600 und Vignolas S. Anna de' Parafrenieri von 1575 sich auf Michelangelos Entwurf für S. Giovanni de' Fiorentini zurückverfolgen läßt. Schon Vignola entschied sich, wie auch bei S. Andrea in Via Flaminia, für das längsliegende Oval und schob kleinere Kapellen in den Diagonalachsen zwischen größeren in den Hauptachsen ein. Auch in der Verwendung von acht in Nischen stehenden Säulen berühren sich charakteristischerweise Vignola und Borromini, während Francesco da Volterra um die Wende des Jahrhunderts wieder zum Pilaster zurückkehrte. Im übrigen steht aber des letzteren Plan vor allem in der Anordnung von vier Eckräumen Borromini sehr nahe, wenn sich auch wieder in der Verwendung von quadratischen Kapellen eine isolierende Tendenz

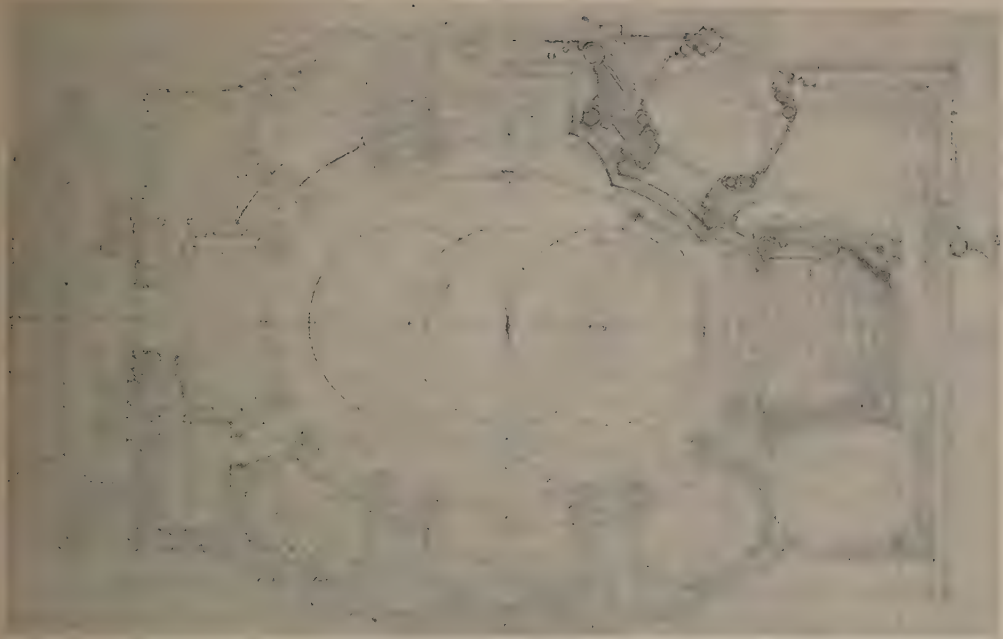


Fig. 9. Alb. 167. Dritter Entwurf für S. Carlo alle Quattro Fontane

zeigt, die letzterer mit allen Mitteln zu überwinden trachtete. Er erreichte dies späterhin durch Umgestaltung der beiden in der Querachse liegenden Kapellen zu breiten flachen Nischen und durch Ausschaltung der Diagonalkapellen, die mit den Eckräumen verschmelzen und bei den kleinen Eingängen räumlich für das Schiff nicht mehr in Betracht kommen.

Ein weiterer Entwurf der Albertina (n. 167, Fig. 9) zeigt deutlich den ersten Ansatz zu dieser Umwandlung. Über einer Lösung, die der zweiten Entwicklungsstufe entspricht, ist eine Variante zunächst mit Blei eingezeichnet, bei der die links vom Hauptaltar gelegene Diagonalkapelle zu einem Rechteck vergrößert und in das Schiff hineingeschoben wird, so daß eine wellenförmige Schweifung des Grundrisses eintritt, die bei einem späteren Überfahren mit der Feder in drei konkave Einziehungen gebrochen wird. Auch die Idee der nischenförmigen Umbildung der seitlichen großen Kapellen taucht in der mit Blei gezeichneten Variante in flüchtiger Andeutung auf.

Wenn nun auch in diesen Varianten der Zusammenhang mit dem zur Ausführung gelangten Grundriß von S. Carlino bewiesen ist, so erscheint es auffallend, daß die drei Entwürfe eine Kirche von fast doppelt so großen Ausmessungen wie die später ausgeführte voraussetzen und ohne Berücksichtigung des vorhandenen Baugrundes für einen freistehenden Bau berechnet sind. Es handelt sich auch hier um Idealpläne, wie sie Borromini häufig entworfen¹ und die er erst nachträglich einer bestimmten Situation angepaßt hat. Besonders die Vorlage von Fig. 7 scheint ganz den Charakter eines für den Bauherrn bestimmten Blattes, das diesen zur Ausführung anreizen sollte, getragen zu haben. Bei dieser Feststellung ist vor allem die Tatsache von Wichtigkeit, daß die Bedingungen einer gegebenen Lage erst im weiteren Verlauf auf die Entwicklung des Grundrisses Einfluß erhielten, also keinesfalls als erster Anstoß dieser Ideen ange-

¹ Baldinucci a. a. O. 68.

sehen werden dürfen. Die Schaffensweise Borrominis steht in dieser Beziehung im Gegensatz zu dem heutigen Dogma, das in der Anpassung an die gegebenen Bedingungen die entscheidende künstlerische Tat sieht. Obwohl das 17. Jhdt. jedes Kunstwerk immer nur als Teil eines größeren Ganzen ansah und die These aufstellte, man müsse alle Nachteile einer Lage in ebenso viele Schönheiten verwandeln, so verirrte es sich doch nicht zum Widersinn, die örtlichen Bedingungen zum ersten Ausgangspunkt zu machen, sondern entwickelte unabhängig davon eine Vorstellungswelt, die über der Wirklichkeit stand.

Die Übertragung beziehungsweise Anpassung jener primären Ideen auf den zur Verfügung stehenden Bauplatz zeigt eine weitere Albertinazeichnung (n. 171). Der außerordentlich beschränkte Platz sowie die Notwendigkeit einer Sakristei ließ Borromini die ursprüngliche, breitere, an den Pentimenti noch erkenntliche Form des Schiffes verengen, so daß auf der Nordseite Raum für diese Sakristei gewonnen wurde. Infolgedessen mußten die seitlichen Nischen ganz flach gehalten werden. Die Fassade zeigt noch eine einfache, verhältnismäßig wenig geschwungene Form. Das etwas vorgerückte Portal ist von zwei Säulen flankiert. Durch die Verschmelzung der Diagonalkapellen mit den Eckräumen konnten nur noch zwei abgeschlossene Kapellen mit sechseckigem Grundriß, je eine rechts vom Eingang und links vom Chor, gebildet werden. Dafür wurde zur Linken des Einganges die Wendeltreppe zur Unterkirche wie zum Campanile eingezeichnet und rechts vom Chor ein Gang nach dem Kloster angelegt. A. E. Brinckmann hat in einer treffenden Analyse¹ den Grundriß als eine Durchdringung einer Raute mit einer Ellipse gekennzeichnet. Diese Raute hatte sich schon auf der zweiten Entwicklungsstufe als Hilfskonstruktion ergeben, um die zwei einander schneidenden Kreise und das Oval festzulegen. Nunmehr tritt diese Form mit dem Kirchenraum in eine viel engere Beziehung. Bei der Analyse des Grundrisses muß man sich nämlich vergegenwärtigen, daß er nur im Zusammenhang mit dem Aufriß (Taf. 15) zu verstehen ist. Hier erhalten die großen Nischen in den Hauptachsen durch die perspektivisch sich verkürzenden Linien der Kalotten² eine scheinbar größere Tiefe, als der Grundriß es erwarten läßt. Infolgedessen entsteht im Kirchenraum selbst der Eindruck eines Ovals, das von einem griechischen Kreuz durchdrungen wird, dessen Ecken wie gewöhnlich abgeschrägt sind. Dieser Eindruck wird wesentlich dadurch unterstützt, daß über den scheinbaren Vierungspfeilern die großen, die Kuppel tragenden Gurtbogen der Nischen aufsitzen und dazwischen Pendentifs als Überleitung zum ovalen Kuppelansatz eingespannt sind. Die Einheitlichkeit dieses Raumgebildes ist durch die schon in den Entwürfen zu erkennende Verschmelzung von Kirchenraum und Kapellen erreicht. Zweierlei ist dabei vor sich gegangen: Der Hauptraum hat die Kapellen sich assimiliert, wogegen diese ihn wiederum mit ihren Formelementen durchdringen.

In diesem letzten Entwicklungsstadium knüpft Borromini unmittelbar an die spätantike Baukunst an. Aus dem Opus arch. (Kap. VII, 10) wissen wir, daß er die Ruinen der Villa Hadriana studiert hatte und sich das dort angewandte System, die Last nicht auf die Mauer, sondern auf einzelne vorgestellte Glieder zu übertragen, zum Vorbild nahm. Dasselbst finden wir auch im sogenannten Kuppelsaal an der Piazza d'oro³

¹ A. a. O. 76.

² Vorentwurf in der Alb. n. 208. Nach der Beischrift wollte Borromini durch das Einsetzen der Giebel die allzu kleinen Kassetten des unteren Zentrums verdecken.

³ H. Winnefeld, Die Villa des Hadrian bei Tivoli, 3. Ergänzungsheft d. Jahrb. d. K. D. Arch. Inst. Berlin 1895, 65. Ferner wird Borrominis Studium der Reste der Casa Aurea durch die im Cod. Vat. lat. 11258, I, fol. 201 und 202 erhaltenen eigenhändigen Abschriften verschiedener Beschreibungen des Baues erwiesen.

einen ähnlichen wie bei Borromini gewellten Grundriß, nur daß im antiken Bau nicht eine Ellipse, sondern ein Kreis von einem griechischen Kreuz durchdrungen wird. Auch dort übertragen Bogen die Last auf einzelne Pfeiler und folgt die Kuppel nach Winnefelds Rekonstruktion direkt über den Pendentifs. Denn ebenfalls in letzterer Beziehung nähert sich Borromini durch Ausschaltung des Tambours und möglicher Zusammenziehung von Kuppel und unterem Schiffsraum der Antike, wobei S. Carlo eine erste Etappe darstellt. Ein anderer, jedoch frühchristlicher Bau, das erst unter Sixtus V. zerstörte Oratorio di Santa Croce, an der Nordostseite des Lateranensischen Baptisteriums gelegen, zeigte zwischen den vier Kreuzarmen Kapellen, deren Türen sich in der Mitte der abgeschrägten, konvex sich vorwölbenden Seitenmauern der Vierung öffneten¹. In einem nicht ausgeführten Entwurf für S. Agnese ist Borromini diesem Vorbild später noch näher gekommen. Wie sehr er sich auch der Notwendigkeit bewußt war, mit der Antike als dem großen Fundament der italienischen Kultur in Berührung zu bleiben, so war seine mehr praktische Stellungnahme doch von der klassizistischen wesentlich verschieden. Die Antike galt ihm nicht als ein allgemein gültiger Kanon, dem man sich nach jeder Richtung hin unterordnete, sondern als die Kunst einer großen Zeit, in der man Belehrung und Anregung finden und sein eigenes Streben wiedererkennen müsse, mit der man sich aber als mit etwas Vergangenem doch nur in einzelnen Punkten, wie dies die Praxis mit sich bringt, berühren könnte. Die eigene Erfindungskraft ließ ihn jede Nachahmung, auch die der Antike verschmähen. Der Prokurator drückt dies mit den Worten aus, daß der Entwurf ein so außerordentlicher sei, daß man daran kein Stück finden könnte, das nach irgend einem anderen Architekten kopiert sei oder jemandem »abgebettelt« wäre. Trotzdem empfindet er den Zusammenhang mit der Vergangenheit und nennt deshalb die Kunst Borrominis »si bene fondata sopra lo anticho et conforme quello che li valentissimi architetti lasciarono scritto«.

Nach einer Bautätigkeit von zwei Jahren konnte man bereits Anfang 1640 mit den Stuckarbeiten beginnen. Am 26. Februar wurde mit Giuseppe Bernascone ein Kontrakt² abgeschlossen, nach dem erst die Kuppel mit der Laterne, dann die Zwickel, schließlich der untere Teil der Kirche fertiggestellt werden sollte. Ebenso wurde eine Stukkerung der Unterkirche vorgesehen. Im folgenden Jahre 1641 malte Pierre Mignard in einem Oval über der Eingangstüre ein Fresko der Verkündigung³, welches 25 Jahre später bei der Errichtung der jetzigen Fassade zerstört wurde. Immerhin scheint man zuerst mit einer Beibehaltung der einfachen Front gerechnet zu haben.

Am 8. Mai 1641 war die Kirche vollendet, doch erfolgte ihre Einweihung erst fünf Jahre später, am 14. Oktober 1646, durch den Kardinal Ulderico Carpegna⁴.

Die außerordentliche Feinheit und lebensvolle Bildung der Details, das sorgfältig Durchdachte und Sinnvolle der Anordnung der Dekoration könnte leicht die Vorstellung hervorrufen, daß hierin die Hauptbedeutung Borrominis liege, und doch kennzeichnet sich dabei nur die gleiche Sinnesart, die auch das Ganze gebildet hat, die jeder Aufgabe sich mit dem größten Ernst widmete, über alles sich Gedanken machte, nichts mechanisch nachahmte und vor allem danach strebte, jedes Glied mit dem anderen zu einem festgeschlossenen System zu verbinden. Aus diesem Grunde brach Borromini mit der gedankenlosen Farbigkeit der römischen Architektur. Er hielt das Innere von S. Carlino (Taf. 18 und 19) ohne Unterschied der architektonischen Glieder

¹ Vgl. H. Egger, Krit. Verz. der Slg. arch. Handz. d. Wiener Hofbibl., Wien 1903, I 36.

² Libro de las Fabricas 17 f.

³ Libro del las Fabricas (ohne Seitenzahl).

⁴ Prokurator P. Fr. Juan 51, 56, 58.

in einfachen Weiß, das sich nur in der Richtung der Hauptachsen durch das Gold der Rahmen und die Farben der Bilder erhöhte. Diese einfache, aber wirkungsvolle Zusammenstellung findet ihr anmutiges Gegenspiel an den Rahmen und Medaillons, in deren Ornament sich Putten mit weißen Köpfen und goldenen Flügeln einsetzen¹. Daß in einem Jahrzehnt, da nicht nur im Norden das Auge höchst empfindlich für die Geschlossenheit und die Ökonomie der farbigen Wirkung geworden war, wo Rom die Kunst eines Velasquez kennen gelernt hatte, auch die gleichen Ansprüche an die farbige Haltung eines Kirchenraumes gestellt wurden, erscheint nicht verwunderlich, und doch blieb es der Konsequenz des einen Künstlers vorbehalten, die entsprechenden Folgerungen zu ziehen. Wenn man heute die spanischen Mönche in dem Weiß ihrer Kutten, auf denen das Blau-Rot des aufgenähten Kreuzes leuchtet, in dem farbig gleichartigen Innern ihrer Kirche sieht, so offenbart sich der Sinn einer künstlerischen Sprache, die das ganze Leben umfassen will.

Architektonische Gliederung und farbige Bemalung gehen eng in dem Bestreben zusammen, alle einzelnen Teile zu einem System zu verbinden. Dabei zeigt sich wieder ein Charakteristikum der Kunst Borrominis, denjenigen Gliedern, die in erster Linie als verbindende Elemente dienen sollen, doppelte Beziehungen nach zwei Richtungen hin zuzuteilen. So wird der Bogen, der jeden Altar umschließt, vom Auge wegen seiner goldenen Farbe als eins mit dem Goldrahmen des Altarbildes aufgefaßt und doch zugleich durch sein hinter den Säulen fortgeleitetes Kämpfergesims mit der architektonischen Ordnung in direkte Beziehung gebracht. Es entsteht so ein die ganze Kirche umspannendes System. Im rhythmischen Wechsel folgen auf die großen Altarbogen die Abschlüsse der Statuennischen. Gesteigert wiederholt sich dies im Wechsel der großen Bogen der Altarnischen mit denen der ovalen Medaillons der Zwickel (Taf. 21), wo der Drang nach oben noch durch die geflügelten Putten verstärkt wird. Erst in der Höhe des breiten Gesimses des ovalen Kuppelfußes tritt die Form der Ellipse klar und beherrschend hervor. Aber das Streben nach aufwärts macht auch hier nur einen kurzen Halt. Schon tauchen jenseits die Blattspitzen eines aus Bogen zusammengesetzten Kranzes auf. Ein Kuppelraum (Taf. 20) öffnet sich, dessen Wölbung, mit tiefen, sich perspektivisch verkleinernden Kassetten besät, wie in unzählig kleinen Zellen nach oben aufgebaut erscheint und der eigentlich niedrigen und gedrückten Kuppel den Schein einer viel größeren Ausdehnung und Höhe verleiht. Das Auge vermag kaum den hin- und herzuckenden und aufwärtsdrängenden Linien der Kassettenstege zu folgen. Aus einer Kreuzesform scheinen Sechsecke nach allen vier Seiten herabzuschießen und Achtecke mit eingesetzten Kreisen emporzuheben. Am unteren Rand der Wölbung sind vier Kassetten als Fenster durchbrochen, wodurch die Kuppel seitliches Licht empfängt, das ihre Wölbung erhellt und die Stege im Kontrast zu den schattigen Höhlungen aufglänzend hervortreten läßt. Je mehr die Kassetten sich gegenseitig nähern und verdichten, desto mehr scheint die Bewegung anzuschwellen, um mit dem Erreichen des oberen, die Inschrift² tragenden Gesimses plötzlich abzubrechen. Beruhigt und sicher umzieht nun die reine Linie des Ovals den Fuß der Laterne. Drängt von unten herauf in unaufhörlicher Folge unruhiges Leben im zuckenden Spiel von Licht und Schatten, so erscheint darüber der klare Glanz der acht Laternenfenster und als letztes die von Strahlen umgebene, in einem Dreieck erscheinende Taube. Das 17. Jhdt. hat bei seiner ausgesprochenen Absicht, den Glauben zu propagieren, dem Symbol eine

¹ Entwurf zum Rahmen des Hauptaltarbildes in der Alb. n. 210 (Taf. 16, 2).

² Sanctiss. Trinitati Beatoq. Carolo Borromeo D. AN. SAL. MDCXL. Die Jahreszahl bezieht sich auf die Herstellung der Stukkatur.

große Bedeutung gegeben. Wer daraufhin das Werk Borrominis durchgeht, wird beobachten, von welcher tiefen Religiosität der Künstler auch innerlich bei seinen Aufgaben bewegt wurde.

Daß der Kirche, als der ersten Arbeit Borrominis, auch Fehler, wie z. B. eine nicht völlig ausreichende Beleuchtung, anhaften, kann nicht verschwiegen bleiben. Der untere Raum empfängt seitliches Licht nur durch das Fenster, welches die Kalotte der Portalnische durchbricht. Auch die zur Kuppel verhältnismäßig sehr groß gebildete Laterne kann den Raum nicht genügend erhellen. Das Äußere der Laterne wird schon damals ihre endgültige Form gefunden haben. Zwischen vorgestellten Säulen zieht sich die Fläche entsprechend der acht Fenster achtmal in konkaver Einschwingung ein. Darüber folgt eine abgestufte Kegelspitze. Auch hier kann man den Gedanken an ein spätantikes Vorbild nicht unterdrücken, z. B. an den kleinen Rundbau von Tivoli¹, bei dem in ähnlicher Weise um einen runden Kernbau das Hauptgesims zwischen vorgestellten Säulen konkav eingeschungen war. Borromini hat die gleiche Lösung später an S. Ivo della Sapienza in viel vollkommenerer Weise verwirklicht.

Im Detail bemerkt man noch die etwas trockene und harte Modellierung der Frühzeit und vermißt jene an der späteren Fassade hervortretende Fähigkeit, die Formen plastisch durchzumodellieren und der Natur in ihrer saftig schwellenden Fülle und Üppigkeit nahezukommen. Der rhythmischen Gliederung zuliebe läßt Borromini die Voluten seiner Kompositkapitelle an den Ecksäulen sich einwärtsrollen. Durch ihre Übereckstellung können sie sowohl als Einfassung der abgeschrägten Ecken, wie als Träger für die großen Bogen der Nischen dienen. Die über den Kapitellen erscheinende Knickung des Gebälks tritt an den Basen der Säulen wieder zutage. Das einfache Gesims zeigt Borrominis Abneigung gegen die übliche überreiche Detailbehandlung der Unterglieder. Um so wichtiger ist ihm die Bildung der Profile, die er unter Vermeidung vertikal abfallender und unvermittelt abbrechender Glieder durch Abschrägen, Einsetzen von geschwungenen Formen und tiefen Unterschnidungen zu einigen wenigen Hohlkehlen und Wülsten zusammenschließt, deren starke Plastik schon von ferne vom Auge leicht erfaßt wird. Das Auf- und Abschwellen der Gesimse, die zügige Kraft der durch keine Dekoration in ihrem gleichgerichteten Lauf unterbrochenen Schattenlinien läßt vielleicht mehr als irgend etwas anderes die Absichten des Künstlers hervortreten.

Daß selbst hier eine Verbindung mit der Antike bestand, würde man schwerlich glauben, wenn nicht ein erhaltenes eigenhändiges Skizzenblatt (Alb. A. H. 159) neben einem Profil des Frontispizium Neronis Variationen im Stile Borrominis mit der Beischrift: »Si potrebbe fare li modiglioni come p(er) variare«, zeigte (Fig. 10)². Ein höchst anschaulicher Beweis, wie unter der Hand des Architekten sich die Geraden des antiken Vorbildes in S-Kurven unter Bevorzugung der konkaven Einziehungen verwandeln, die kleinteiligen Formen zusammengedrängt werden und um so mehr die großen, klar sprechenden Linienzüge hervortreten. Bei der Innendekoration von S. Carlino sind diese Studien, wenn auch noch in zurückhaltender Form, zum erstenmal fruchtbar geworden.

Im engen Zusammenhang mit dieser Säulenordnung erscheinen in den breiteren Intervallen die Altarbilder, in den engeren die Skulpturen, die in der Plastik der zu-

¹ Vgl. Gio. Batt. Montano, *Racc. de tempii e sepolcri dis. dall' antico tav. 12.*

² Vgl. H. Egger, *Krit. Verz. der Slg. arch. Handz. der Wiener Hofbibl.*, Wien 1903, I n. 159. Weitere Studien Borrominis nach antiken Denkmälern: I. c. n. 132 bis 135 (Pantheon), 155 (Templum Martis Ultoris), 160 (Front. Ner.).

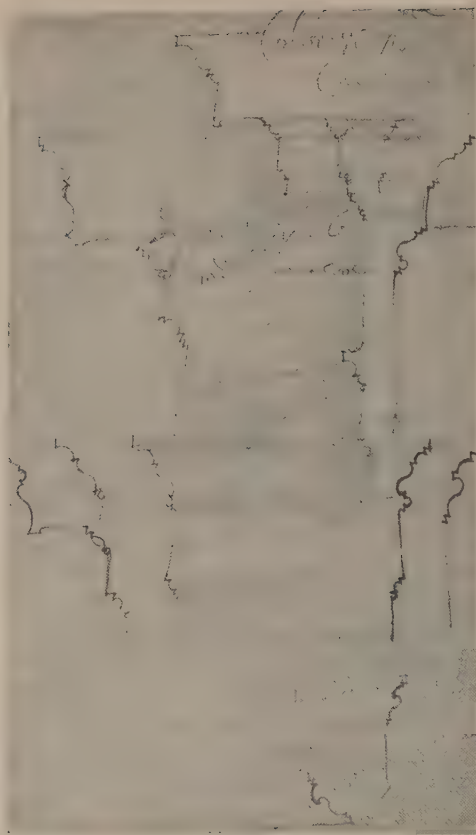


Fig. 10. Alb. 159.

mit der Ausführung übereinstimmen, die übrigen zehn Vorstudien darstellen. In der kräftigen Bildung einfacher, aber großer Motive, in der Verwendung starker Eisenstangen ohne aufgesetzten plastischen Zierat zeigt der Künstler, daß es ihm hier nicht auf eine reiche, flimmernde Wirkung ankam, sondern auf einen möglichst starken Ausdruck der einzelnen klar faßbaren Linien. Das Motiv dreier übereinander, zwischen Blumenranken angeordneter Herzen wird fallen gelassen. Im griechischen Kreuz findet sich eine für die Mitte geeignete Form, die durch die einfassenden Knospen wiederholt wird. Im oberen und unteren Feld erscheint als rahmende Form die dem Rechteck eingeschriebene Ellipse, gegen die sich unten gleichsam federnd Voluten legen, deren gebogene Enden nach aufwärts zu streben scheinen, während sich oben ein Strauß entfaltet, in dessen Blumenknospen sich kleine Kreise setzen, die ebenfalls wie die entsprechenden Formen der Kirchenzwinkel und Wölbung nach aufwärts drängen. Schließlich taucht als oberer Kranz ein den Palmetten am Fuß der Kuppel ähnelnder Abschluß auf. Das in den Vorzeichnungen noch häufig erscheinende, in der Ausführung fallengelassene Motiv der Biene beweist, daß die Brüder anfangs eine größere Hoffnung auf die Mithilfe des Kardinals gesetzt hatten. Die Gitter der Coretti

sammengeschobenen und vortretenden Säulen eine geeignete Rahmung finden. Dabei werden die als Träger der Kuppel dienenden mittleren Intervalle durch die höhere Anordnung der Nischen und eine kräftige, weniger zurückhaltende Dekoration¹ vor den unbetonten Nebenachsen hervorgehoben.

Die seitlichen Kapellen haben durch ihre Abgeschlossenheit nur gewonnen. Hier entfaltet sich an den Piedestalen der kannelierten Säulen, an dem gewellten Fries und den Altarrahmungen eine reiche Stuckdekoration, wie sie die architektonische Haltung des großen Kirchenschiffes nicht zugelassen hätte. Die Kapelle links vom Chor war von den Brüdern nach Beendigung des Baues dem Kardinal Fr. Barberini geschenkt worden, dessen Wappen und Namen an der Decke² erscheint. Im übrigen konnten sie stolz darauf hinweisen, daß in ihrer Kirche nicht die Wappen der Mächtigen, sondern nur das Kreuzeszeichen zu sehen sei.

Eine besondere Sorgfalt hat Borromini den Gittern dieser Kapellen und denen der Coretti über den Statuennischen zugewandt, wie die Vorzeichnungen der Albertina beweisen³ (Taf. 17), von denen drei⁴

¹ Hiezu Entwürfe in der Alb. auf Blatt n. 207.

² Vorzeichnung in der Alb. n. 214 (Fig. 11).

³ N. 227 — 239.

⁴ N. 230, 234, 235, 240, 241.

müssen erst nachträglich eingesetzt worden sein, da Bernardo Borromini, der Neffe und Nachfolger Francescos, sie 1706 abgeschätzt hat¹.

Um den Raum bis auf das äußerste auszunutzen und Platz für Gräber zu schaffen, legte Borromini eine geräumige Unterkirche an, welche die Form der oberen Kirche wiederholt. Nur wurde der Raum von einer flachen Wölbung überspannt und durch Pilaster an Stelle der Säulen gegliedert².

Die für den Kirchenbau des 17. Jhdts. selbstverständliche Forderung nach einem bestimmten Verhältnis der Umgebung zu dem Innern findet auch in S. Carlo alle Quattro Fontane ihre Lösung. Wie von der aussichtsreichen Kreuzung zwischen den Fontänen der abgestumpften Ecken vier Straßen ausgehen, so eröffnen sich auch im Innern zwischen den abgeschrägten Pfeilern die vier Perspektiven der Kreuzarme. Der Besucher der kleinen Kirche ist noch von dem Eindruck unabsehbar weiter Räume erfüllt und überträgt seine Vorstellungen auf den Kirchenraum, dessen geringe Ausdehnung und Anwendung von perspektivischen Mitteln ihm nicht zum Bewußtsein kommt.

Über den Eindruck, den die Kirche gleich nach ihrer Vollendung machte, schreibt der Prokurator (fol. 26): »Der Bau besitzt einen so hohen Wert, daß er nicht nur der zuerst ausgeführte von den Werken des Signor Francesco ist, sondern überhaupt seinem Entwurf und der kunstvollen Ausführung nach an erster Stelle steht, so einzigartig nach der Meinung aller, so daß man nichts ähnlich Künstlerisches und Kapriziöses, Seltenes und Außerordentliches in der ganzen Welt findet. Dies bezeugen die Angehörigen verschiedener Nationen, die nach der Ankunft in Rom sich bemühen, von der Kirche Risse zu erwerben. Um solche sind wir oft von Deutschen, Vlamen, Franzosen, Italienern, Spaniern und sogar von Indiern, die irgend ein Interesse daran hatten, gebeten worden. Als die letzteren den Bau sahen, verlangten sie noch vielmehr nach dem Besitz der Risse als früher, wo sie ihn nur in ihrem Land hatten loben hören. Auch den Signor Francesco hat man oft um die Risse ersucht und dafür viel geboten. Womit man aber nichts ausrichtete, da er an sich stets sehr liberal gewesen ist und sich dem Bau und allen Mühen ohne irgend eine Belohnung gewidmet hat. Wir können dies von vielen Gelegenheiten berichten, aber vor allem in bezug auf den eigenen Bau versichern, daß er niemals auch nicht einen giulio hat annehmen wollen«. Die besondere Wirkung des Baues charakterisiert der Prokurator wie folgt (fol. 45): »Alle Dinge sind in der Weise angeordnet, daß eines nach dem anderen verlangt und der Beschauer angeregt wird, seine Blicke stets weitergehen zu lassen. Oft haben wir von der Tribuna und den Logen aus beobachtet, wie die Fremden diese Bewegungen hin und her machen, ohne daß sie weggehen oder etwas für eine Weile sagen können. Und wer wiederkommt, sieht immer Neues, so daß stets der Wunsch verbleibt, noch einmal hinzugehen. Der Grund liegt nach meinem Dafürhalten darin, daß hier etwas Göttliches nachgeahmt ist. St. Peter und St. Thomas erzählen von den Engeln, daß sie sich danach sehnen, den Heiligen Geist zu erblicken. Und wenn es schwierig erscheint, dies zu verstehen, da sie doch selig sind und den Heiligen Geist immer sehen und genießen können, so antworte ich darauf, daß eben gerade dies die Vision ausmacht, daß stets die Sehnsucht wachbleibt, danach zu blicken«.

Die Gesamtkosten von 11.678 scudi erschienen sehr gering. Man hatte geglaubt, sie würden 20.000 scudi erreichen. Die Nebenbuhler behaupteten zwar, Borrominis Werke seien schön, aber kosteten viel. Worauf der Prokurator antwortete: »Nicht

¹ Vgl. die Beischrift auf der Albertinazeichnung n. 241.

² Entwürfe in der Alb. n. 171 und 223.

an Ausgaben für die Bauherren und nicht an Material und an Zeit, aber an Kunst und Geist und an der Art und Weise, wie der Signor Francesco den Bauhandwerkern die Arbeit selbst vorbereitet, so daß die schwierigste einfach erscheint, da er selbst dem Maurer die Kelle leitet, dem Stukkateur den cucciarino, dem Zimmermann die Säge, dem Steinmetz den Meißel, dem Ziegelformer die mattinella und dem Schlosser die Feile«.

Die Worte des Prokurators beweisen, daß Borromini nach Vollendung der Kirche weit über Rom hinaus die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte. Konnte er diesen Bau als Unbekannter und dank dem Verständnisse, das ihm die spanischen Trinitarier entgegenbrachten, in Frieden vollenden, so sollte er bald auch die bittere Seite des Erfolges kennen lernen.

Das gleiche Jahr 1634, in dem Borromini die Bauleitung des Klosters von S. Carlo alle Quattro Fontane erhielt, brachte ihm noch einen zweiten Auftrag, nämlich für den Sodalizio dei Marchigiani residenti in Roma, dem er sich ohne Anspruch auf eine Entlohnung als Architekt angeboten hatte, die kleine Kirche der Santa Casa della Madonna di Loreto an der Ecke der Via di Ripetta und des Vicolo del Vantaggio zu bauen¹. Am 12. Februar 1634 war das Angebot von der Vereinigung angenommen worden. Von der anscheinend wenig bedeutenden Baulichkeit kann man sich heute infolge des im 18. Jhdt. erfolgten völligen Umbaues kein Bild mehr machen. Nach A. Muñoz hat es sich wahrscheinlich nur darum gehandelt, vorhandene Räumlichkeiten dem kirchlichen Zwecke anzupassen. Auch erscheint es zweifelhaft, ob Borromini den Bau bis zum Schlusse durchgeführt hat, da 1637 Pietro Paolo Drey als Architekt in den Rechnungen angeführt wird.

¹ Archivio del Sodalizio dei Marchigiani und Archivio di Stato, Atti del Notaro dell A. C. Sanctes Floridi, 1634, vol. I (n. 3007), fol. 178. Die Akten sind zuerst von A. Muñoz in seinem Aufsatz *La forma d. B.* publiziert und für die Zusammenstellung des Oeuvre des Meisters verwendet worden.



Fig. 11. Alb. 214.



Fig. 12

Kapitel V.

PALAZZO SPADA. — PALAZZO FALCONIERI. PALAZZO BARBERINI ALLI GIUBBONARI. PALAZZO DELLA SAPIENZA.

Ziemlich gleichzeitig mit dem Bau des Dormitorio und Claustro von S. Carlino war Borromini um die Mitte der Dreißigerjahre im Dienste des Kardinals Bernardino Spada am Umbau und an der Ausschmückung des vom letzteren 1632 erworbenen Palazzo a Capo di Ferro tätig¹. Der Palast war unter Paul III. vom Kardinal Girolamo Capodiferno durch Giulio Mazzoni aus Piacenza, einem Schüler Daniele's da Volterra, erbaut worden². Der durch den neuen Besitzer, den Kardinal Bernardino Spada, vorgenommene Umbau beließ den Palast im wesentlichen in seinem alten Zustand. Borrominis Arbeiten, auch für die nachmals so berühmt gewordene Kolonnade (Taf. 23), sind deshalb rein dekorativer Natur gewesen.

Durch seine Tätigkeit am Palazzo Barberini und an S. Carlo alle Quattro Fontane war derselbe ständig mit dem Problem der Anwendung perspektivischer Gesetze zum Zwecke illusionistischer Raumerweiterung beschäftigt gewesen. War es ihm in S. Carlino gelungen, daß sich der Beschauer innerhalb eines ganzen Systemes der illusionistischen Mittel kaum noch bewußt wird, so konnte dies am Palazzo Spada, der seinen Renaissancecharakter bewahrt hat, nicht völlig erreicht werden.

¹ G. Moroni, Dizionario di erudizione stor. eccles. Ven. 1840/61, vol. 68, p. 19. Pompilio Totti erwähnt schon in der 1637 erschienenen Guida, Ristretto delle Grandezze di Roma, p. 109, die neuerdings vorgenommene Verschönerung des Palastes. Mit diesen Arbeiten wird aber erst durch Fioravante Martinelli in der Auflage von 1658 seiner Roma ricercata nel suo sito, p. 69 der Name Borrominis in Verbindung gebracht, und auch dort nur bezüglich des Wandbrunnens, der sich auf dem Platz gegenüber dem Palasttor befindet. Genauere Aussagen finden sich erst bei Baldinucci, der Borromini die »bella prospettiva« der Kolonnade zuschreibt, die seinen wichtigsten Anteil bei diesem Umbau darstellt.

² R. Venuti, Descr. di Roma mod. I 245.

Für die Kolonnade legte Borromini, ausgehend von der Südostmauer des Palastes, einen zur ebenen Erde geführten kurzen Gang an, der von dem benachbarten Palazzo und Giardino Massari umschlossen wurde (Alb. n. 1157 und 1156, Taf. 22). In diesem Gang, dessen Längswände parallel laufen, stellte er eine von einer kassettierten Tonne überwölbte toskanische Säulenordnung hinein, deren Teile nach den Gesetzen perspektivischer Verkürzung sich verkleinern und zusammenrücken, so daß der Eindruck einer scheinbar tieferen Kolonnade erweckt wird. Bei der verhältnismäßig kurzen Tiefenerstreckung von 8,58 m verringert sich die lichte Breite der Arkaden von 3,12 m auf 1 m, die lichte Höhe derselben von 5,68 m auf 2,45 m, die lichte Breite der seitlichen Intervalle von 69 cm auf 7,5 cm¹. Als Blickpunkt dient gegenwärtig die Statue eines Kriegers, die an der Rückwand des kleinen, nur zu diesem Zwecke angelegten Hofes aufgestellt ist. Säulenordnung und Gewölbetonne sind durch drei Intervalle in vier Teile gegliedert. An der Vorderseite wird der Bogen und ein durch zwei große Konsolen gestützter gerader Gesimsabschluß von vier gekuppelten Säulen getragen, während sich am rückwärtigen Ausgange eine Säulenarkade in den Gang hineinstellt.

Bei der Beurteilung darf nicht außer acht gelassen werden, daß der ursprünglich beabsichtigte Eindruck heute nicht mehr erreicht wird. Einst sah der Beschauer schon beim Betreten des ersten Palasthofes die Kolonnade am Ende einer von der Mitte der Südostseite ausgehenden tiefen Perspektive liegen, da der Südostflügel in der Achsenrichtung der Kolonnade von einem Gang durchbrochen wurde. Die perspektivische Verkürzung wird in dieser Entfernung kaum als eine künstliche aufgefallen sein, zugleich muß durch den Wechsel der Beleuchtung die mit einem Blick überschaubare Folge von drei Höfen und zwei Gängen sehr reizvoll gewirkt haben. Dieser Eindruck ist heute nach der Schließung des ersten Durchganges, der in einen Saal verwandelt wurde, nicht mehr möglich. Als isolierten Gang in der Mitte einer im übrigen kahlen Wand ohne irgendwelchen erkenntlichen Zusammenhang mit der Architektur des Ganzen erblickt der moderne Beschauer die Kolonnade von einem viel zu nahen Standpunkt aus. Die starke Verkürzung wird er ohneweiters als künstlich erkennen und einen praktischen Zweck vermissen. Erst bei der Rekonstruktion des alten Zustandes wird man sich der eigentlichen Bedeutung der Kolonnade als Schlußstück einer tiefen Perspektive, die den Palastblock der Breite nach erschließen sollte, bewußt.

Fernerhin wird die Kolonnade durch die erst nachträglich dazugekommene schwere äußere Einfassung des vorderen Bogens entstellt. Die allzu großen Konsolen und das stark vorspringende obere Gesims stehen in keinem Verhältnis zu dem leichten Unterbau, sie ziehen das Auge von der eigentlichen Kolonnade ab und lassen den Gang selbst niedrig und gedrückt erscheinen. Den ursprünglichen Zustand, der zu seiner Fertigstellung nur die Anbringung einer skulpturalen Bekrönung verlangt hätte, zeigt die in der Albertina befindliche Aufnahme n. 1156 (Taf. 22). Aus dem gleichen Blatt ersieht man, daß ursprünglich der Blick durch die Kolonnade auf ein liches Fresko geführt wurde, das anscheinend eine Falkenjagd in bergigem Waldgelände darstellte.

Über der Kolonnade befindet sich eine Terrasse, die auf der Nordseite von einem Palastflügel begrenzt wird, dessen konkav abgestumpfte Ecken und oben abschließende

¹ E. Panofsky hat in seinem Aufsatz: »Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis« im Jahrb. d. preuß. Kunsts. XL (1919) 249 ff. die Maßverhältnisse von Borrominis Kolonnade denen von Berninis Scala Regia gegenübergestellt, um die gegensätzlichen Anschauungen beider Künstler zu charakterisieren. Bei dem Vergleich muß jedoch berücksichtigt werden, daß in diesem Fall die abweichenden Maßverhältnisse schon von vornherein durch die bei beiden Werken gänzlich verschiedene Aufgabenstellung verursacht wurden.

Hohlkehle, wie auch die nischenförmig vertieften Medaillons deutlich Borromini als den Architekten erkennen lassen.

Im Innern des Palastes zeigt die Ausstattung der Haupttreppe, die rechts vom Eingange in einem Laufe nach dem rückwärtigen Flügel des Piano Nobile führt, ebenfalls seine Hand. Mit großen, zehnzackigen, in Tondi eingelassenen Sternen sind der Scheitel der Tonne wie die oberen Felder der seitlichen Schildbogen dekoriert. In die Mittelfläche eines jeden plastisch hervortretenden großen Sternes ist noch ein zweiter kleinerer als Vertiefung eingelassen, wodurch Borromini in der einfachsten Weise den durch den Schattenschlag verstärkten Wechsel von Vertiefung und Erhöhung zu einer lebensvollen Variation der gleichen Grundform benutzt, die wie ein wirklicher Stern zuckende Strahlen zu entsenden scheint.

Das Portal auf der Gartenseite des Südwestflügels wird man ebenfalls Borromini zuschreiben, wie auch die gegenüberliegende Gartenmauer, deren in konkaver Schwingung zurückgezogene Mitte sich in drei Tore öffnet (Taf. 24). Der jetzige Anblick leidet unter dem Wegfall der ursprünglichen Fassadenmalerei, die nach den noch erkenntlichen Ovalfenstern zu urteilen, mit Borrominis Architektur gleichzeitig entstanden sein dürfte. Dem Portal sind zwei, einen Balkon tragende Granitsäulen vorgestellt, die als Kapitell einen Kranz stehender Blätter in den charakteristischen Formen Borrominis aufweisen. Die gleiche Kapitellform kehrt über den Karyatidenhermen zu Seiten der Gartenmauerportale wieder. Das Karyatidenmotiv mußte bei dem Bemühen, die architektonischen Glieder organisch neu zu beleben, besonders willkommen sein. Aber auch hier gibt Borromini noch nicht viel mehr als eine rein dekorative Skulptur. Erst in seinen späteren Schöpfungen, wie am Campanile von S. Andrea delle Fratte, vermochte er alle Kräfte des Baues in den Karyatiden ausklingen zu lassen.

Der dem Palasttor gegenüberliegende Wandbrunnen der Piazza Capo di Ferro wird von F. Martinelli (a. a. O. 69) als Werk Borrominis beschrieben, wonach in der Nische die Statue einer Frau stand, die aus ihren Brüsten das in die Brunnenschale hinabfließende Wasser drückte. Eine ähnliche Fontäne hätte sich im Palazzo Chigi vor der Porta Septimiana befunden. Gegenwärtig sind nur noch die zur Gliederung der Platzwand dienenden einfachen Blindfenster, die untere flache Nische der Statue und der als Brunnentrog verwendete antike Marmorsarkophag vorhanden. Trotzdem ist die Hand Borrominis deutlich in dem abschließenden Gitter mit seinen einfachen Voluten und vor allem in dem schönen, die obere Nische ausfüllenden Kardinalswappen Spada zu erkennen, für das in der Albertina zwei Vorzeichnungen (n. 1158 und 1159, Fig. 12) vorhanden sind. Von besonderem Interesse ist die asymmetrische Schweifung des Wappenschildes, die das Ornament des Rokoko vorausahnen läßt.

Die Arbeiten am Palazzo Spada hatten Borromini nur wenig Gelegenheit gegeben, seine eigenen Ideen auf dem Gebiet des Palastbaues zu verwirklichen. Eine zweite ähnliche Aufgabe, der Umbau des Palazzo Falconieri, bot ihm zwar etwas mehr Bewegungsfreiheit, doch mußte er auch hier den Bestand einer älteren Palastanlage in seinen Erweiterungsbau einbeziehen.

Im Auftrag von Orazio Falconieri wurde der Umbau des an der Via Giulia neben S. Maria della Morte gelegenen Familienpalastes um das Jahr 1640 von Borromini durchgeführt¹. In den Falconieris gewann er einflußreiche Bauherren, die wie die

¹ Den Nachweis erbrachte O. Pollak durch eine sorgfältige stilistische Analyse in seinem Aufsatz »Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom und Zeichnungen von Borromini in der Wiener Hofbibliothek« im Kh. Jahrb. d. Z.-K. V (1911) 111 ff. An gedruckten Quellen zitiert Pollak Filippo de Rossis *Ritratto di Roma mod.*, 1652, p. 192. Dem wäre die als Quelle noch wichtigere Stelle im *Opus architectonicum* anzureihen, durch welche die Ansetzung um das Jahr 1640 bestätigt wird. Dasselbst beschreibt Borromini

Spadas von nun an zu seinen Förderern und Gönnern gehören sollten. In welchen Kreisen und Bevölkerungsschichten von Rom es Borromini gelang, allmählich festen Fuß zu fassen, dafür gibt die Verteilung seiner Werke über die Stadt einen gewissen Anhalt. Es fällt dabei auf, daß die Bauten sich in verschiedenen Gruppen zusammenschließen. Das erste Zentrum gab der Quirinal mit Palazzo Barberini und S. Carlino ab. Es folgt als ein neuer Mittelpunkt das Oratorium der Filippiner, um das sich die beiden Paläste der Spada, der Palazzo Falconieri, die Kapellen in S. Girolamo della Carità und S. Giovanni de' Fiorentini gruppieren. Weitere Zentren sind die Piazza Navona mit S. Agnese, Palazzo Pamfili und der Sapienza und schließlich die Piazza di Spagna mit dem Palazzo di Spagna, Collegio di Propaganda Fide und S. Andrea delle Fratte. Die Erklärung dieser Gruppenbildung muß darin zu suchen sein, daß in Rom unter der Bevölkerung eines jeden Stadtteiles ein gewisser Zusammenhang bestand. Hatte die den allgemeinen Geschmack sicher zuerst befremdende Kunst Borrominis bei einer maßgebenden Familie oder geistlichen Gesellschaft Gefallen gefunden, so war damit für die ganze Gegend der Bann gebrochen, neue Auftraggeber desselben Bezirkes fanden sich ein. Wie der gleiche, schon seit Jahrhunderten zu beobachtende Vorgang der Stadt Rom den Charakter eines großen Organismus gegeben hatte, in dem jeder Teil sein individuelles Gepräge trägt, so kam dies auch der Kunst eines Einzelnen wie der Borrominis zugute, die sich in einem natürlichen Wachstum entfalten konnte. Beim Bau des Palazzo Falconieri war neben dem Vorbild der Spadas und der Filippiner noch die Tatsache maßgebend, daß Borromini selbst in diesem Stadtteile lebte.

Über die Gestalt des Palazzo Falconieri vor dem Umbau gibt uns A. Tempesta's Stadtplan von 1593 eine gute Anschauung. Nordwestlich der schon damals vorhandenen Kirche S. Maria della Morte gelegen, wandte sich der Palast in einer Breite von 7 Achsen der Via Giulia zu. Auf der Rückseite ist ein von zwei Flügeln und Arkaden im Erdgeschoß umschlossener Hof zu sehen, der nach dem Tiber zu in einen Garten überging. Direkt am Flußufer stand ein mächtiges, zinnenbekröntes Tor. Dieser alte Bau ist auch im gegenwärtigen Zustand noch deutlich zu erkennen¹, vor allem an der Straßenfront (Taf. 25), deren System Borromini übernommen und nach Nordwesten fortgesetzt hat. Das linke Rustikaportal lag ehemals im Zentrum der Renaissancefassade. Die Fenster des Erdgeschosses mit ihren feingliedrigen, toskanischen Ädikulen, die entsprechend profilierten Fenster der beiden oberen Geschosse, die rustizierte Mauerfläche, all dies hat den Charakter eines um die Mitte des 16. Jhdts. erbauten Palastes bewahrt². Borrominis Umbau wird von Baldinucci in seiner präzisen

die Konstruktion der Gewölbe des obersten Geschosses in der Casa de' Filippini, die er in den Raum des Dachbodens hineinführte, um 5'5 palmi (1'22 m) an Zimmerhöhe zu gewinnen, «una animosa risoluzione sperimentata però prima nel Palazzo del Illmo Sig. Orazio Falconieri». Da aber die Wohnungen der Filippiner in den Jahren 1641 bis 1643 fertiggestellt wurden, so ergibt sich daraus für die Erbauung des Palazzo Falconieri die Zeit um 1640. Einen noch früheren Termin anzunehmen, ist bei dem schon voll entwickelten Stil schwer möglich. Aus den Guiden ergibt sich nur eine ungefähre Datierung: P. Totti in der Auflage des *Ritratto di R. von 1638* und F. Martinelli in der *Roma ricercata von 1644* wissen noch nichts von dem Umbau zu berichten. Die erste Erwähnung findet sich 1652 bei Filippo di Rossi (s. o.).

¹ O. Pollaks Darstellung der Baugeschichte ist insofern zu berichtigen, daß es sich nicht um einen durch spätere Restaurationen des 19. Jhdts. stark veränderten Neubau Borrominis, sondern um einen Erweiterungsbau des aus dem 16. Jhd. stammenden Palastes handelt. Zwar stellt auch Pollak den braman-tesken Charakter der Fenster im Erdgeschoß fest, sieht aber darin nur die Spuren einer späteren Restauration. Erst nach Ausschaltung der älteren, aber für den Gesamteindruck sehr wichtigen Elemente ließe sich der Palast in die von Pollak aufgestellte Entwicklungskette einreihen.

² Die Entstehungszeit wird auch durch ein Deckenfresko des 16. Jhdts. in dem rechts vom Eingang sich befindlichen Raum bestätigt.

Weise durch folgende Worte charakterisiert: »Ridusse a bella simetria il palazzo Falconieri«. Nach Nordwesten fügte er vier Achsen dem bestehenden Bau an, wobei er das Portal, wenn auch nur als Blende, der Symmetrie wegen wiederholen mußte. Schon letzterer Umstand würde genügen, um die spätere Erweiterung eines ursprünglich nur ein Portal aufweisenden Palastes zu erkennen. Auf der Rückseite scheidet sich insofern der alte Bestand von dem neuen, als der ehemalige Palasthof, dessen Mittelachse durch das linke Portal bestimmt wird, erhalten blieb, während gänzlich neu zwei Flügel in nordwestlicher Richtung, der eine an der Via Giulia, der andere am Tiber von Borromini angefügt wurden.

Der ernste geschlossene Charakter eines römischen Renaissancepalastes blieb so gewahrt, ja es schien für Borromini kaum noch möglich, im besonderen die Fassade in seinem Sinne umzugestalten. Bezeichnenderweise setzte er mit seiner Arbeit nur an der äußeren Umfassungslinie ein, indem er große, die ganze Palastfläche zusammenschließende Eckpfeiler bildete, in deren als Hohlkehlen vertiefte Flächen zwei bis zu dem Fenstersohlbankgesims des ersten Stockwerkes reichende Hermen eingestellt wurden (Taf. 29, 1). Über dem durch drei kräftige Kanneluren vertieften Schaft erhebt sich eine breite menschliche Büste, die einen großen Falkenkopf trägt. Mit dem scharf gebogenen Schnabel und dem aus dunkler Höhle aufblitzenden Auge wendet sich dieser nach innen der Fassade zu. Der Raubvogelcharakter ist zu einem Bild entschlossener Energie und furchterregender Kraft gesteigert. An der isolierten Ecke einer breiten Fläche gegenübergestellt, deren lange Horizontalen nach Möglichkeit gebrochen werden sollten, erhielt die schmale Herme durch die Einsetzung in die Hohlkehle zwar einen festen Halt, aber auch dies würde nicht genügen, um ein so isoliertes Motiv zu rechtfertigen, wenn nicht der Zuschnitt, im besonderen die Modellierung des Kopfes in einer starken und geschlossenen Plastik den Ausdruck großer Kraft erreichte. Dazu kommt, daß die Falkenherme als eindrucksvolle Verkörperung des Machtbewußtseins der Falconieri, worin sie die üblichen Wappendekorationen weit übertrifft, die Augen und Gedanken des Beschauers auf sich lenkt. Unter dem Zwang, sich dem Alten gegenüber behaupten zu müssen, hatte Borromini wie in S. Giovanni in Laterano etwas Neues geschaffen, das ohne Gegenbeispiel dasteht. Die Hermen wurden im 17. Jhdt. — eine so große Bedeutung sie erhielten — doch nur als untergeordnete Glieder behandelt, deren tragende Funktion in oft übertriebener Weise betont ist. Dagegen war sich Borromini bewußt, daß ihre funktionellen Eigenschaften durch das Einspannen in einen großen Rahmen zu einer viel stärkeren Wirkung kommen konnten, als wie dies aller Aufwand an stützenden Armen und gebeugten Rücken vermocht hätte. Ferner ergibt sich als wichtiges Moment das erneute Studium der Natur, wodurch diese Schöpfung Borrominis mit der allgemeinen Entwicklung verbunden wird. Italien, das an sich, mit Ausnahme von Leonardo da Vinci und dem von Frankreich aus entscheidend beeinflussten Pisanello, in das Studium der Tierwelt meist nur oberflächlich eingedrungen war, verzeichnet dank dem Naturalismus im 17. Jhdt. einzelne hervorragende Leistungen auf diesem Gebiete. Zu ihnen gehören Borrominis Falkenhermen. Sein Bemühen, die Naturform zu erfassen, zeigt eine von ihm ausgeführte Studie nach einer Taube (Alb. n. 1070, Taf. 30, 1)¹. Die anscheinend längst vergessene, an die Auffassung orientalischer Kunst erinnernde, zugleich monumental gesteigerte wie auch naturalistische Formgebung der Tiere scheint sporadisch wiederzuerwachen. Ein Entwurf der Albertina (n. 1063, Taf. 30, 2) zeigt, daß Borromini die Pilasterfläche ursprünglich wie im Innern von S. Giovanni in

¹ Vorstudie für eine nicht ausgeführte Decke, deren Entwurf sich in der Zeichnung Alb. 1310 (Taf. 31, 1) erhalten hat.

Laterano mit einem aus stehenden Blättern gebildeten Streifen besetzen wollte, wogegen der Falke nur in dem kleinen Medaillon des Frieses auftaucht. Trotzdem gewann gerade dieses Motiv als eine organische, von einem geistigen Inhalt erfüllte Gestalt unter Borrominis Händen eine immer größere Bedeutung, verdrängte das Kapitell und erschien in monumentaler Größe allen Augen nahegerückt in der halben Höhe der Fassade.

Die Wirkung der umfassenden Pfeiler verstärkte Borromini durch ein stark vorspringendes Hauptgesims. Michelangelos nahes Vorbild, das berühmte Kranzgesims vom Palazzo Farnese, wird durch das weiter vorgezogene abschließende Profil, den Wegfall der unteren Einrollungen der Konsolen, die auf einem Stabprofil auf Fußend sofort hochsteigen, und durch die rhythmische Unterbrechung der Reihe mittels eines auf je drei Konsolen folgenden Intervalles im Sinne stärkerer Bewegung weiterentwickelt.

Die gleiche sowohl elastische wie kraftvolle Linienführung, welche den Umriß der Konsolen auszeichnet, findet sich wieder an dem Halbkreisgitter des Portalbogens (Taf. 29, 2). Die wenigen, verhältnismäßig einfachen, aber scharf und präzise geführten Linien der Eisenstäbe schließen sich von der Mitte ausgehend als Rippen zu dem Gebilde einer Muschel zusammen. Wie eine Sonne taucht strahlenverschießend der innere Kranz der verbindenden Stege auf, ein Motiv, das in echt borrominesker Variierung sogleich auf die Rippen selbst übergeht, deren Spitzen in einem Kranz verlaufen. Erst in dem Moment, wo die letzteren den Bogen berühren, erkennt man, daß dessen Form der ganzen Idee zugrunde liegt. Und doch wird der Blick dem von Borromini vorgezeichneten Bewegungszug folgen müssen, der wie stets vom Zentrum seinen Ausgangspunkt nimmt, sich in dem Kranz der Rippen entwickelt und schließlich durch deren das Gewölbe auseinandertreibende Kraft den Portalbogen erst zu bilden scheint¹.

Im Innern war Borromini ebenfalls an den schon bestehenden Bau gebunden. Seine Art erkennt man im Vestibül an den flachen Korbgewölben, deren Gurte in der anstoßenden, mit drei Bogen nach dem Hof zu geöffneten Loggia von vorgesetzten toskanischen Granitsäulen getragen werden. Der neue Charakter, den dieser Hof (Taf. 26 und 28) trotzdem erhielt, beruht vor allem auf der von Borromini hinzugefügten oberen Loggia², die durch eine ebenfalls von ihm geschaffene Wandgliederung mit den Hofseiten verbunden wird. Auf einfache Lisenen folgen jonische Pilaster und schließlich die Kompositsäulen der Loggia, wobei mit den flachen Bändern des Erdgeschosses beginnend bis zu den vollen Rundformen der obereren Stützen eine kontrastreiche Skala durchlaufen wird. Es tritt hier der volle Gegensatz zu dem nur zehn Jahre früher entstandenen, von der Säule zum Pilaster übergehenden System des Palazzo Barberini hervor. Trotzdem verrät ein gemeinsames, auffallendes Motiv, das Umbrechen des Gurtgesimses unterhalb der Fenster, die an beiden Bauten tätige Hand Borrominis, zugleich aber zeigt sich am Palazzo Falconieri seine gereifere Kunst, wie sich z. B. das Gesims unterhalb der Fenster des ersten Stockes als Sohlband nach oben anstatt nach unten verkröpft, wodurch die Horizontale noch stärker unterbrochen wird und die Fenster durch das Gesims wie emporgehoben erscheinen. Ursprünglich war nach einem im Berliner Kunstgewerbemuseum vorhandenen Vorentwurf Borrominis (n. 1067, Taf. 27) beabsichtigt, die Gesimsverkröpfungen durch eingefügte Masken und Falken zu motivieren. Der Wegfall dieser Dekoration, wie

¹ Der Gitterentwurf Alb. 1069 (Taf. 31, 2) ist nach der alten Signatur vermutlich auch für den Pal. Falconieri entstanden.

² Grundrißentwurf in der Alb. n. 1057.

auch der in jener Zeichnung vorgesehenen Fenstergiebel hat weiterhin dazu beigetragen, den Blick nach oben zu lenken, wo der Bau sich um so reicher entfaltet. Zwischen den Voluten und dem im Bogen herabhängenden Feston der jonischen Kapitelle sollten nach dem gleichen Vorentwurfe Köpfe eingesetzt werden. Wenn auch die letztere Idee nicht zur Ausführung kam, so entstand doch ein eigenartiges Kapitell, das eher dem 18. als dem 17. Jhdt. anzugehören scheint. Den Zusammenhang mit dem frühen, mehr reichen und zierlichen, als breiten und kräftigen Dekorationsstil Borrominis erkennt man an dem in die Hohlkehle des oberen Dachgesimses verlegten Fries von Rosetten und Palmetten, der sich in ähnlicher Form im Innern von S. Carlo alle Quattro Fontane findet¹.

Die Gliederung des engen Renaissancehofes erscheint jedoch nur als Vorbereitung, als schlichtes Postament der bekrönenden Loggia. Der benachbarten, in gleicher Weise sich dem Tiber mit drei Bogen zuwendenden Loggia Giacomo della Porta an der Rückseite des Palazzo Farnese stellt Borromini ein ausgesprochenes Gegenstück zur Seite. Ordnete sich jene noch unterhalb des Hauptgesimses ein, und blieb auf diese Weise der blockmäßige Zuschnitt des Palastes gewahrt, so ist für Borromini gerade das Gegenteil erwünscht. Durch das Aufsetzen der Loggia wurden die Verhältnisse des Palastes zugunsten der Vertikalen außerordentlich verändert². Wie in dem Hof des Oratoriums di San Filippo Neri vereinigen sich die Achsen zu schmalen, hochgestellten Bogen. Durch den Gegensatz zu den unteren gedrückten Korbbögen und den noch in die Mauermaße eingeordneten Pfeilern entwickeln sich die oberen Arkaden und Kompositsäulen um so freier. Der nunmehr klar zutage tretende Bewegungszug drängt noch über die Arkaden und das Kranzgesims in starken Verkröpfungen der abschließenden Balustrade hinaus, um sein Ende in vier bekrönenden Büsten zu finden. Nach Palladios Vorbild sind die Bogen der Loggia von freistehenden korinthischen Säulen getragen, daneben tauchen in den Hohlkehlen der Säulen und den Einrollungen der oberen Bekrönungen Michelangelos Formen auf. Es offenbart sich darin die für Rom und im besondern auch für Borromini so charakteristische Verbindung zweier anscheinend völlig entgegengesetzter Welten.

Wesentlicher aber als das Übernommene ist das neu Hinzugekommene. Das obere Wappen wird von zwei Falken getragen, die mit schlagenden Flügeln soeben erst auf einem schmalen Gesims Fuß zu fassen scheinen und doch zugleich das Wappen dem System des Ganzen fest einfügen. In der Bewegung soll nach dem Vorbild der Natur das Verbundensein aller Teile sichtbar werden. Was im übrigen zehn Jahre Arbeit und eine selbständige Stellung für Borromini bedeutet haben, lehrt der Vergleich mit dem Wappen der Loggia des Palazzo Barberini, das als ein einzelnes, spröde anmutendes Detail in keinem Zusammenhang mit der Architektur steht, während das Falconieriwappen schon in den Biegungen des Schildes mit Bogen und Gesims zu verwachsen scheint.

Infolge der Durchführung des modernen Lungo Tevere mit seiner hochgelegenen Plattform verlor der Palasthof seinen ursprünglichen Charakter. Die Verbindung mit dem Tiber wurde unterbrochen, an Stelle dessen ist ein schräg geführtes modernes Gitter getreten, das den Hof ungünstig abschneidet. Dagegen hat sich die Gliederung der seitlichen Hoffassaden erhalten, die in breiteren Intervallen die Arkaden der Nordostseite als Blindbogen weiterführen, während dazwischen eingeschobene

¹ Vgl. Pollak a. a. O. 134.

² Der Vorentwurf gibt in der Überzeichnung des ursprünglich niedriger gehaltenen Baues einen Beweis, wie Borromini noch während der Ausarbeitung die Verhältnisse nach oben gestreckt hat.

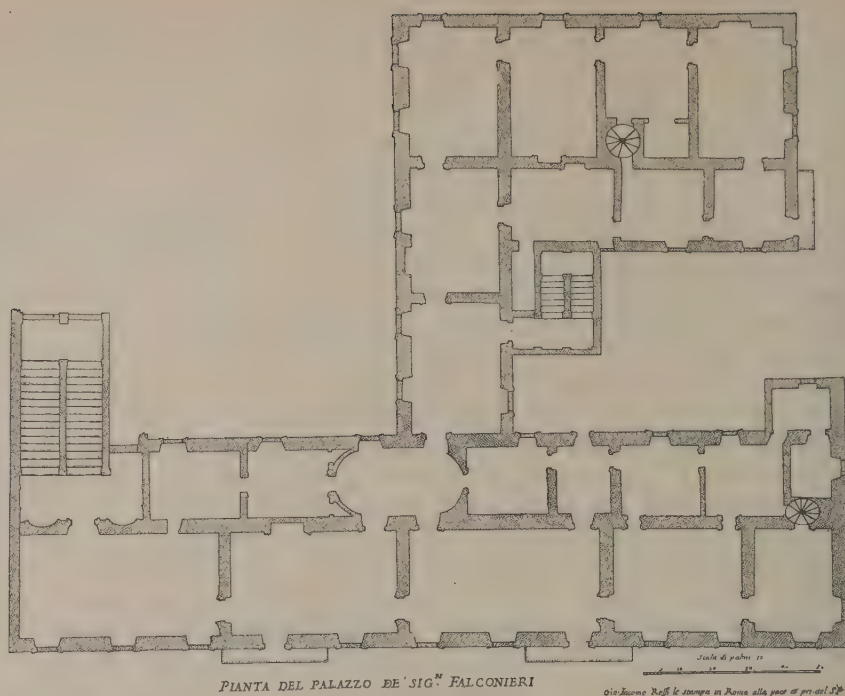


Fig. 13

schmälere Achsen durch Nischen und obere Ovalmedaillons ausgefüllt sind. Bei diesem System ließen sich leichter die Unregelmäßigkeiten in der Abfolge der Fenster verdecken.

In der Profilierung gelangt hier Borromini durch bewußte Vereinfachung zu klaren und edlen Formen. Bei den Fenstergesimsen antwortet dem sich vorbauchenden, mit Blattwerk besetzten Fries die sich konkav einziehende obere Verdachung. Der Vergleich mit dem schweren, komplizierten Aufbau von Borrominis Fensterrahmen am Palazzo Barberini ergibt die nunmehr gewonnene größere Leichtigkeit und Geschlossenheit der Formen.

Von dem Innern, das im 19. Jhdt. vor allem durch den Einbau eines Treppenhauses auf der Nordwestseite des Hofes verändert wurde, gibt ein Stich Ferrerios in den »Palazzi di Roma« eine Vorstellung (Fig. 13). Die zweiflügelige Treppe lag demnach in der Ostecke des Hofes. Unverändert hat sich die vordere Flucht der Zimmer im Piano Nobile erhalten. Dagegen ist das eigenartige Vorzimmer in der Nordecke des Hofes heute verschwunden. Auf den Schmalseiten abgerundet, öffnete es sich in symmetrischer Entsprechung mit fünf Türen und einem Fenster und ließ so das Streben Borrominis erkennen, die beim Bau des Palazzo Barberini gewonnenen neuen Prinzipien bei aller Unregelmäßigkeit eines übernommenen Grundrisses durchdringen zu lassen. Nahe Analogien ergeben sich zu dem Vestibül des Palazzo Barberini alli Giubbonari.

Noch heute aber erhält das Innere des Palastes einen besonderen Schmuck durch zwölf von Borromini entworfene Stuckdecken. Zwei befinden sich im nordwestlichen Teil des Erdgeschosses in den in der Via Giulia gelegenen Zimmern. Im Gegensatz zu dem, was man nach dem Beispiel anderer römischer Decken der Zeit erwarten

könnte, die Vereinigung von Architekturgliedern und Figürlichem zu einem reichbewegten Ganzen, findet man ein verhältnismäßig einfaches, übersichtliches System, bei dem unter Ausschluß architektonischer Glieder und menschlicher Gestalten ein aus Pflanzen und Falken zusammengesetztes Ornament sich zu einzelnen großen Linienzügen zusammenschließt. Eine andächtige Freude an den schönen Gebilden der Natur scheut jede Überfülle, breitet das Einzelne in großer Gestalt sorgfältig auseinander und läßt es von dem weißen Grund sich klar abheben.

Gleich die erste Decke (Taf. 32) gibt in den vom Rechteck zum Oval vermittelnden Falken vielleicht das schönste Beispiel dieser die Natur in ihrer ganzen Frische erfassenden und zu einem streng tektonischen Glied umwandelnden Kunst¹. Die schon von den herzförmigen Spitzen erfaßte Linie der Gewölbenahnt wird in den Falken weitergeleitet und durch die sich spreizenden Flügel in das Oval des Lorbeerkranzes übergeführt. Die im einzelnen möglichst individuell gebildeten Rosetten und Blattknospen ordnen sich im ganzen dem einfachen Rhythmus des breiten Frieses unter. Bei der Decke des benachbarten Zimmers legt sich, von dem Rechteckrahmen des Spiegels ausgehend, nach außen auf die gewölbten Flächen der Seitenteile ein Bogenfries, auf dessen Spitzen abwechselnd Kugeln und Rosetten aufsitzen, während in der Mitte der Seiten große Palmetten, in den Ecken Blumensträuße angeordnet sind.

Das gleiche Motiv des Bogenfrieses, welches am Kuppelfuß von S. Carlo alle Quattro Fontane ins Freiplastische übersetzt ist, wiederholt sich in zwei Hofräumen, die über dem besprochenen gelegen sind. Dort ergab sich bei quadratischen Zimmerformen die Möglichkeit, die flache Wölbung als Kuppel zu behandeln, die sich über kreisrundem Grundriß und wagrecht liegenden Eckzwickeln erhebt. Große Rosetten, Palmetten und Blumengebinde mit kleineren Rosetten, beziehentlich Kugeln wechselnd, legen sich, von dem Bogenfries ausgehend, in das Innere der flachen Kuppelschale, die als freier Luftraum erscheinen sollte, in den die Pflanzen hineinwachsen. Obwohl der Vertikaltendenz damit Genüge getan wird, bleibt doch der flächenhafte Charakter gewahrt. Trotz der liebevoll nachgebildeten Naturformen, die sich klar als Silhouetten vom hellen Grund abheben, wird das Ganze von einem strengen und einfachen Rhythmus beherrscht. Borromini, den man so gern für das Rokoko in Anspruch zu nehmen geneigt ist, erscheint hier merkwürdigerweise als Klassizist. Für den Italiener bleibt jener Stil etwas Fremdartiges, auf den er nur indirekt einen Einfluß gewonnen hat.

In den beiden angrenzenden nach der Via Giulia hinausliegenden Zimmern ist die Überleitung zu Flachkuppeln durch Ecktromben und ein zum Kreis aufsteigendes Gewölbe ermöglicht worden. Die Trombenkonstruktionen, charakteristisch für Borrominis Frühzeit, sind vor allem in S. Carlino alle Quattro Fontane häufig angewandt worden². Im Palazzo Falconieri wird das Auge weniger von den Ecken und Seitenteilen als von der höchst eigenartigen Dekoration der mittleren Kreisfläche angezogen. In dem einen Saal schneiden sich drei große Lorbeerkränze in einer gleichmäßigen Figur, so daß sich um eine mittlere Sonne ein gleichseitiges sphärisches Dreieck aus den Kreissegmenten bildet. Vielleicht als eine symbolische Darstellung der Dreieinigkeit Gottes zu deuten. Die von dem Künstler mit soviel Ernst behandelte einfache mathematische Figur war ihm der gegebene Ausdruck für das Höchste.

Auch der Deckenschmuck des zweiten Zimmers zeigt die gleichen über den landläufigen Begriff der Dekoration weit hinausgehenden Absichten Borrominis. Als sinnbildliche Darstellung der zwei wichtigsten Tugenden eines Herrschers dient ein von einem Auge bekrönter Stab, um dessen unteres Ende sich die Erde als um ihre

¹ Vorentwurf: Berlin, Bibliothek d. Kunstgew.-Mus., Handz. 1059.

² In der alten Sakristei und in den Klosterzellen.

Achse bewegt, während um die Mitte eine Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt, herumgelegt ist und Lorbeerguirlanden die Figur im Innern verbinden¹.

In dem nach dem Tiber zu gelegenen Flügel befinden sich noch sechs weitere von Borromini entworfene Decken. Von denen der beiden Vorzimmer ist die zweite von besonderem Interesse (Taf. 35, 1). Um den kleinen Raum nicht zu hoch erscheinen zu lassen, wird das in einer reichen, aber klaren Ornamentik verzierte Gesims von der stuckierten Decke durch glatte, wenig gewölbte Seitenteile getrennt. Das System der Decke selbst, eine Raute, deren Seiten vier Zwickel als Pendentifs abschneiden, beruht wieder auf geometrischer Grundlage. Wenige Striche genügten, wie die Vorzeichnungen (Alb. n. 1065) beweisen, um eine solche Idee entstehen zu lassen. Infolge ihrer rein architektonischen Eigenschaften schmeicheln sie zwar wenig dem Auge, umsomehr erreichen sie aber ihr eigentliches Ziel, die Raumform des Zimmers in dem ausdrucksvollen Linienspiel der Decke zur lebendigen Darstellung zu bringen.

Bei den Decken der drei benachbarten, nach dem Tiber zu hinausliegenden großen Zimmer sind leider die freien Flächen mit klassizistischen Ornamenten vom Beginne des 19. Jhdts. versehen worden, die neben Borrominis kraftvollen Linienzügen ein kleinliches, das Auge auf nichtige Details ablenkendes Spiel bringen. Bei dem vorderen Saal hat sich sein Stil am reinsten in den Eckwappen und der von ihnen aufsteigenden und das Deckengemälde umziehenden, aus Zweigen gebildeten Ranke (Taf. 34 und 35, 2), im letzten Saal an den zwischen seitlichen Muscheln und den Falken der Ecken in langen Bogen gezogenen Festons erhalten (Taf. 36). Von größerer Bedeutung ist die Decke des mittleren Zimmers (Taf. 33)². Wieder hebt sich eine einfache Figur höchst nachdrücklich hervor. Um die mittlere durch einen Feston umschlossene und von dem Falconieriwappen ausgesetzte Kreisfläche legt sich eine aus sieben nach innen sich wölbenden Kreissegmenten zusammengesetzte sternartige Form, die von einem zweiten Linienzug umgeben wird, dessen Kreissegmente, sich im Gegensatz nach außen wölbend, die Spitzen des inneren Sternes umfassen. Zwei in Spiralen sich umeinander drehende Bänder umziehen den unteren Gewölbeansatz, umlaufen, eine unschöne Spitze vermeidend, die in die Ecken gesetzten Fächer, steigen in den Gewölbenähten zu dem Stern empor, dessen beide Linienzüge sie als ein lebendig sich anschmiegendes Grundornament füllen. Nicht die im 17. Jhd. ganz allgemeine Vorliebe für phantastisch geschwungene Formen der stuckierten Decken ist für Borromini charakteristisch. Vielmehr liegt das Neue in der Bedeutsamkeit, die er einer solchen Figur gab. Wie ihm an anderer Stelle einfache Kreise würdig erschienen, göttliche Eigenschaften zu symbolisieren, so verleiht er dem in ständiger Bewegung um das Falconieriwappen aufflammenden und verschwindenden Stern eine an orientalische Vorbilder erinnernde Ausdruckskraft.

Als drittes Hauptwerk der Frühzeit Borrominis ist der Palazzo Falconieri in eine Linie mit dem Oratorium der Filippiner und S. Carlo alle Quattro Fontane zu stellen. Hier, wo der Architekt von kirchlichen Forderungen frei war, zeigt sich vielleicht am klarsten sein für die Zukunft so fruchtbares Streben, neue Kräfte in einem unmittelbaren Anschluß an die Natur zu suchen und durch eine kühne, neuartige und in jeder Hinsicht selbständige Inangriffnahme der Probleme über den der italienischen Baukunst in dieser Spätzeit drohenden Verfall hinwegzugelenken.

¹ Die südöstlich anstoßende Zimmerflucht, die über dem Vestibül sich befindet, hat von der alten Ausstattung nur eine Anzahl Türen bewahrt, deren Marmorrahmungen in der Profilierung Borrominis Stil zeigen.

² Vorentwürfe: Berlin, Kunstgew.-Mus., Handz. 1037 und 1038, publiziert bei K. Cassirer, Die Handzeichnungssammlung Pacetti, Jahrb. d. Preuß. Kunsts., XLIII 1922, Abb. 14 und 15. Verwandt ist auch der anscheinend nicht ausgeführte Entwurf Alb. 1068 (Taf. 31, 3).

Für Borrominis Beteiligung an dem Erweiterungsbau des Palazzo Barberini alli Giubbonari, der den Häuserblock nordwestlich des Monte di Pietà einnimmt, liegen keine dokumentarischen Zeugnisse vor. Trotzdem ist eine Beteiligung sehr wahrscheinlich, da enge Beziehungen zu seinen gleichzeitigen Werken festzustellen sind.

Der ältere Teil des Palastes nimmt mit seiner einfachen Fassade die Ecke zwischen der Via de' Giubbonari und der Via dell'Arco del Monte ein. Taddeo Barberini faßte den Entschluß, ihn nach Südwesten durch Ankauf von angrenzenden Häusern und Überbauung einer auf die Piazza del Monte di Pietà mündenden Straße zu erweitern, was ihm durch päpstliches Handschreiben vom 27. August 1640 gestattet wurde¹. In

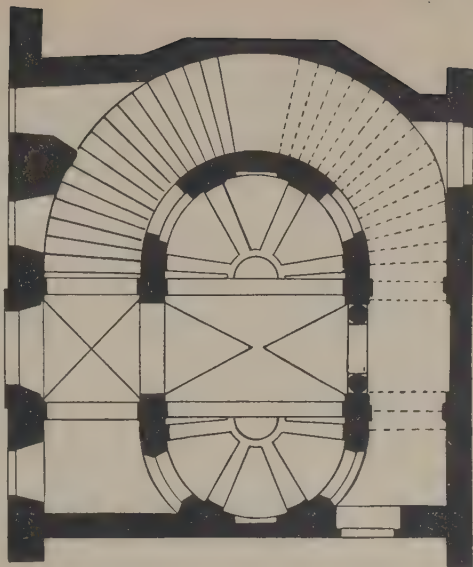


Fig. 14

einem zweiten Handschreiben vom August 1642² erhielt er weiterhin die nachgesuchte Erlaubnis, die Fassade des Palastes geradezulegen. Der Eingang des Neubaus war nach der dem Papst vorgelegten Zeichnung schon der Nordecke des Monte di Pietà gegenüber geplant, also an der gleichen Stelle, wohin später das ovale Vestibül zu liegen kam. Damals war nach der Zeichnung noch ein tiefer mit Säulen geschmückter Vorraum in Aussicht genommen. Der Bau muß bald darauf begonnen und in der Zeit vom Herbst 1642 bis Sommer 1644 vollendet worden sein, da der Sturz der Barberini eine spätere Bautätigkeit ausschließt.

Von den beiden für den Bau in erster Linie in Frage kommenden Architekten Bernini und Borromini muß der erstere, dessen Art nirgends zu erkennen ist, ausscheiden. An sich erscheint es schon unwahrscheinlich, wenn der in diesem Jahre aufs höchste angespannt arbeitende Meister für die verhältnismäßig bescheidene Aufgabe bemüht worden wäre. Dagegen spricht beides, Stil und Umfang der Aufgabe, für Borromini, der durch den soeben vollendeten Bau des Palazzo Barberini mit Taddeo in nähere Beziehungen gekommen war.

Das Äußere ist ganz einfach in der Art eines großen Nutzbaues gehalten. Umso mehr ist man beim Betreten des Vestibüls von der höchst eigenartigen Form des Treppenhauses überrascht (Fig. 14). Um einen inneren Raum, dessen im Halbkreis geschlossene Schmalseiten die Vorstellung eines Ovals entstehen lassen, legt sich, der gerundeten Form folgend, eine Wendeltreppe. Die das Vestibül und die Treppe trennende Ringmauer ist in den Diagonalrichtungen durch Öffnungen durchbrochen, so daß beide Teile in einer reizvollen Verbindung stehen. Da eine Weiterführung der Mittelachse wegen der seitlichen Lage des Hofes nicht möglich war, dienen diese diagonalen Durchbrechungen auf der Rückseite zur Weiterleitung des Verkehrs. Die kurz vorher gemeinschaftlich von Maderna und Borromini im Pal. Barberini verwendeten Formen des Ovalsaaes und der ovalen Wendeltreppe erscheinen hier kombiniert, eine wichtige Etappe auf dem Wege der Vereinigung von Vestibül und Treppe war damit erreicht. Die Vermutung, daß es sich um einen Bau Borrominis handelt,

¹ Arch. Barb. ind. terzo cred. XII cas. 149 maz. LXXVIII, lett. P, n. 77^{2a}.

² Ebenda n. 77^{2b}.

wird durch die schon erwähnten Analogien mit dem Vestibül im Palazzo Falconieri und durch das Auftauchen der gleichen Ideen bei den Entwürfen für den nur wenige Jahre später entstandenen Palazzo Carpegna bestätigt. Auch dort gibt Borromini dem Vestibül ähnliche dem Oval sich nähernde Formen und bringt, was das Entscheidende ist, die Idee der Treppe vom Palazzo Giubbonari aufs neue vor (vgl. Alb. n. 1360). Der Vorraum wird bei diesem späteren Entwurf zu einem ovalen Hof erweitert, die Pilaster in die Säulen einer umlaufenden Loggia verwandelt und als zweiter Gürtel eine Treppe um das Oval herumgeführt. Demnach kann man mit ziemlicher Sicherheit den Palazzo Barberini alli Giubbonari den Bauten Borrominis zugesellen. Die einfache Ausführung aller Detailformen erlaubt nach dieser Richtung hin keine genauere stilistische Feststellung. Der Entwurf aber im ganzen gehört durchaus der Ideenwelt Borrominis an.

Als der junge lombardische Meister 1632 seine Tätigkeit für St. Peter und den Palazzo Barberini einstellte, mochten sowohl seine Bauherren wie auch Bernini davor zurückgeschreckt sein, ihn, der so zweifellose Proben seiner Fähigkeiten gegeben hatte, ganz fallen zu lassen. Durch Patent vom 15. September 1632¹ wurde Borromini zum Architekten der Sapienza, des römischen Archigymnasiums, für Lebzeiten von den Konservatoren ernannt. Nach einem von N. Ratti² publizierten Brief muß dabei die Familie Barberini und Bernini mitgewirkt haben. Im gleichen Schreiben wird mitgeteilt, daß es sich nicht um eine »piazza morta« handelt. Der aus der Frühzeit des 16. Jhdts. stammende Palast, der späterhin durch Giacomo della Porta die Pfeilerportiken des Hofes erhalten hatte, sollte ausgebaut werden und im besondern auf der Ostseite durch einen Kirchenbau einen neuen Abschluß erhalten. Nach den Rechnungen³ begannen die Arbeiten im Sommer 1642. Ein Entwurf Borrominis (Alb. n. 504) wie auch eine Stelle in der Einleitung der »Opera del Cav. Francesco Borromino I.« läßt erkennen, daß der Architekt vor allem am Ausbau des Südflügels, der die Gliederung der schon vorhandenen Teile übernimmt, tätig war. Um das Aufsetzen eines völlig neuen Obergeschosses kann es sich nicht gehandelt haben, da schon 1638 in P. Tottis *Ritratto di Roma*, p. 365, die Palastflügel ihre volle Höhe erreicht haben. Auf der Innenseite des obersten Geschosses des Südflügels zeigt sich an den über den Portiken erscheinenden, mit den barberinischen Bienen verzierten Fenstern deutlich der Stil Borrominis. Auf die Bautätigkeit Urbans VIII. weisen auch die gleichen unterhalb des Campanile Giacomo della Portas angebrachten Wappentiere hin. Im übrigen sollte erst unter Innozenz X. und Alexander VII. die Arbeit an der Sapienza für Borromini ihre hohe Bedeutung erhalten.

¹ Arch. Cap. cred. 6, tom. 51, p. 151.

² Notizie della chiesa interna dell' Archiginnasio Romano, R. 1833, 19 ff.

³ Ratti op. cit. 17 ff.

Kapitel VI.

ORATORIO DI SAN FILIPPO NERI.

In dem gleichen Jahre 1637, als Borromini den Bau der Kirche von S. Carlo alle Quattro Fontane vorbereitete, fiel ihm noch eine zweite, ungleich bedeutendere Aufgabe zu, für die Congregatione dell' Oratorio di San Filippo Neri ein Oratorium, eine Bibliothek und umfangreiche Wohngebäude neben S. Maria in Vallicella zu schaffen. Obwohl es sich hier nicht um einen eigentlichen Orden handelte, war die Aufgabenstellung doch eine ähnliche wie bei dem Bau eines großen Klosters. Aller Augen mußten sich auf den zum Architekten Erwählten richten, umso mehr als die Kongregation damals in ihrer ersten Blüte stand, und das segensreiche Wirken des geliebten Volksheiligen noch in frischer Erinnerung war. Wie sehr S. Filippo Neri bei einer schlichten, zwar asketischen, aber doch aus wirklicher Erfahrung hervorgegangenen Lebensauffassung und bei der innerlichen Art seines Glaubens allen äußeren Prunk verwarf, so war er sich doch der Kraft einer die Herzen bewegenden Kunst bewußt. S. Filippo liebte die Musik, da er in ihr die Fröhlichkeit und die Inbrunst des Glaubens wiederfand, die sein eigenes Wesen charakterisierten. Unzertrennlich ist seine Gestalt mit der Palestrinas verbunden, dessen Musik in dem Oratorium bei S. Maria in Vallicella eine ihrer ersten Pflegstätten fand. Die Verbindung des Einfachen mit dem Hohen hatte auch in geistiger Beziehung unter den Anhängern des Heiligen glücklich nachgewirkt, in deren Reihen sich Gelehrte wie Cesare Baronio befanden. Auch Borromini empfand den gleichen belebenden Einfluß, der ihm alle Schwierigkeiten überwinden half, wie folgende Worte bekennen: »Ma il Sovrano Fondatore, che in tutte le cose mi parve, che mi animasse in detta fabrica, fece nascere il bene dal male¹«.

Das Verständnis für die bei diesem Bau verwirklichten Ideen wird außerordentlich dadurch erleichtert, daß wir die schon öfters zitierte, im Jahr 1648 verfaßte², ausführliche Beschreibung der Baugeschichte als Text zu dem von S. Giannini 1725 herausgegebenen »Opus architectonicum Equitis Francisci Boromini« besitzen, das im übrigen Stiche nach architektonischen Aufnahmen des Oratoriums enthält und in einem zweiten Band mit Aufnahmen von S. Ivo und der Sapienza seine Ergänzung findet, womit die von Borromini geplante Publikation seiner Entwürfe³ wenigstens teilweise verwirklicht wurde. Allerdings bedarf die im obigen Werk gegebene Beschreibung einer gewissen Berichtigung, wie sie uns die zahlreich vorhandenen Baudokumente und Zeichnungen⁴

¹ Op. arch. 22.

² Das Datum ergibt sich aus der im Text gelegentlich der Beschreibung des Oratoriumgewölbes gemachten Bemerkung, daß acht Jahre seit der Fertigstellung des letzteren verflossen seien. Das Datum des vorgesetzten Briefes, 10. Mai 1656, kann sich demnach nur auf den Brief selbst beziehen.

³ F. Baldinucci a. a. O.

⁴ Besonders wichtig sind die bisher noch nicht von der Forschung benutzten, im Besitz der Kongregation befindlichen Baudokumente, unter ihnen das Originalmanuskript des Textes zum Opus architectonicum mit wichtigen Marginalien und zahlreichen nicht veröffentlichten Zeichnungen (N^o 56 Capsula 46), ferner die Libri de' decreti della Congr. dell' Oratorio, die über alle von den Kongregationen gepflogenen Bauberatungen und gefällten Entscheidungen berichten, außerdem ein Band mit architektonischen Zeichnungen von Bauten der Kongregation. Die Rechnungsbücher sind in das römische Archivio di Stato gelangt (»Giornale dell' Entrata e Uscita della Congreg.^{ne} del Oratorio di S. Maria in Vallicella«). Zahlreiche Zeichnungen (62 Stück) bewahrt die Albertina in Wien.

liefern können. Bisher hatte man nach der Form des Textes, der Borromini in der ersten Person sprechen läßt, annehmen müssen, daß er selbst die Beschreibung verfaßt hätte, umsomehr als ein an den spanischen Gesandten Marchese di Castel Rodriguez gerichteter Brief vorangeschickt ist, in dem Borromini auseinandersetzt, daß ihn der Marchese zu der folgenden Darstellung veranlaßt habe, wobei er sich wegen seiner noch wenig gewandten Sprache entschuldigt. In Wirklichkeit aber handelt es sich bei der in der ersten Person gehaltenen Satzbildung nur um eine Kunstform, die der eigentliche Verfasser, der zur Kongregation gehörige Pater Msg. Virgilio Spada wählte, um die Darstellung möglichst anschaulich wirken zu lassen. Seine Autorschaft verrät Spada durch einen eigenhändigen Zusatz¹ im Originalmanuskript der Beschreibung. Der Geistliche, dessen Familie Borromini schon bei dem gleichzeitigen Bau des Palazzo Spada nähergetreten ist, war in jeder Hinsicht befähigt, eine Darstellung der Baugeschichte zu geben und sich dabei ganz in die Persönlichkeit des Architekten einzufühlen. Er selbst hatte architektonische Kenntnisse gesammelt. So wird in den Kongregationsberichten von Zeichnungen gesprochen, die er geliefert hat². Aus den nämlichen archivalischen Quellen erkennt man, wie Spada neben Borromini die Seele des Baues war. Mit dem Künstler zusammen hat er in vielen Besprechungen, die zumeist ihren Abschluß in den Verhandlungen der Kongregation fanden, die Pläne von Stufe zu Stufe entwickelt. Allerdings darf man nicht vergessen, daß der Text erst nachträglich, nachdem der Bau bis auf den Uhrturm vollendet war, niedergeschrieben wurde. Trotz genauer Kenntnis der Baugeschichte und einer wahrheitsgetreuen Beschreibung entging Spada dabei nicht völlig der Versuchung, Borrominis Verdienste allzustark in den Vordergrund zu rücken. Obwohl Spada selbst feststellt, daß Maruscelli einen Gesamtplan entwarf, den Borromini übernahm, so tritt doch dieses entscheidende Verdienst des Ersteren in der ganzen Darstellung allzusehr zurück. Wie so oft in der Kunstgeschichte riß auch hier der größere Name alles Verdienst an sich. Man wird dies Spada, der unter dem Einfluß einer großen Persönlichkeit stand, nicht verübeln und es wird seiner Beschreibung nicht im geringsten die Bedeutung nehmen, das wichtigste literarische Dokument zur Interpretation von Borrominis Stil darzustellen, zumal der eigentliche Stoff an Ideen, Bildern und Ausdrücken wohl zum größeren Teil von letzterem stammen dürfte. Wenn Spada den Architekten die zu überwindenden Schwierigkeiten, die künstlerischen und praktischen Absichten und die Vorteile der endgültigen Lösung auseinandersetzen läßt, so glaubt man Borromini vor der Kongregation seine Sache verfechten zu hören. Insofern gibt diese Schrift eine literarische Interpretation künstlerischer Absichten, die sich in scharfer Polemik gegen Angriffe wendet.

Um die Vorwürfe der Willkürlichkeit und des Abweichens von der Tradition zu entkräften, wird an mehreren Stellen der Beweis geführt, daß die Antike zu ähnlichen Lösungen gekommen wäre. Vor allem werden die praktischen Vorteile hervorgehoben, die man am wenigsten abstreiten konnte, und zugleich nachgewiesen, wie Borromini den Forderungen nach Symmetrie und Proportionalität allen Schwierigkeiten zum

¹ «Questo libro fu fatto da me Virgilio Spada in nome del Cav.^{re} Borromino con pensiero ch'egli facesse i disegni ma non e stato possibile e però non si uede pieno dove andarebbero e ne ho fatti fare alcuni da altri ma poco a proposito». Bei dem Ms. handelt es sich um eine Reinschrift, die Spada mit einigen eigenhändigen Beischriften versah. Im übrigen stimmt das Ms. mit dem gedruckten Text überein. Von besonderer Wichtigkeit sind die beigegebenen 37 Zeichnungen, die bei der Drucklegung nicht verwertet wurden.

² Am 27. Oktober 1634 legte V. Spada der Kongregation eine selbstverfertigte Zeichnung vor, bezüglich der über dem Grab des Heiligen zu errichtenden Kapelle. Vgl. Libro quinto de' decreti della Congr. dell' Oratorio di Roma.

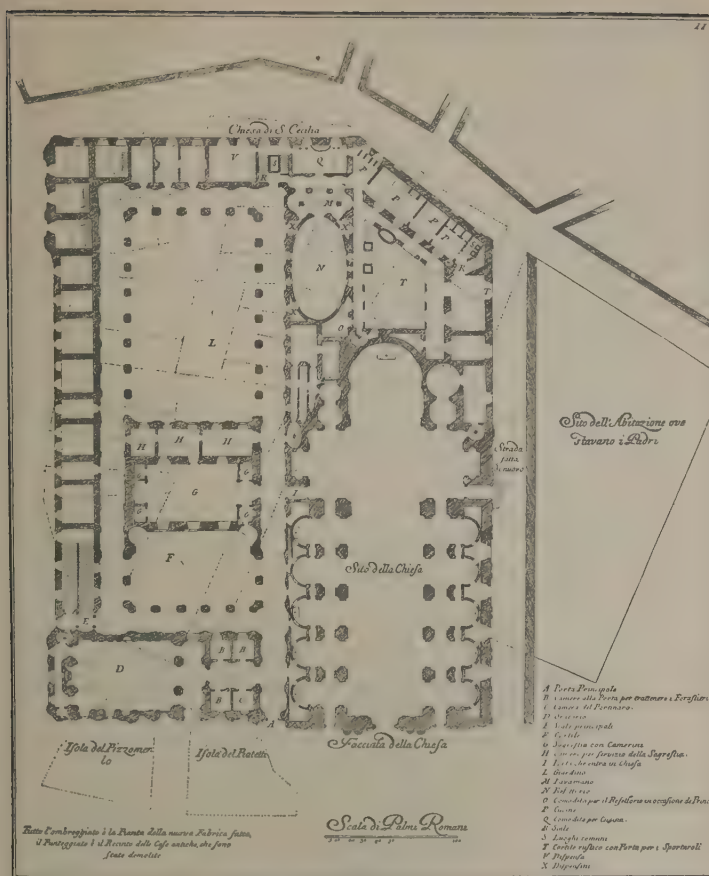


Fig. 15. S. Maria in Vallicella mit dem Oratorio di S. Filippo Neri (op. arch.)

Trotz genügt hätte. Außer der Antike wird Michelangelo als Vorbild zitiert. Dabei wird scharf hervorgehoben, daß sich Borromini nicht als Nachahmer, sondern als ein Gesinnungsverwandter fühlte. Die gleichen Vorstellungen über die Absichten des Architekten, die wir schon aus seinen Werken gewonnen haben, finden wir in Spadas Beschreibung wieder: Auf der einen Seite fest mit der Vergangenheit verbunden und doch zugleich von dem Willen erfüllt, Konventionelles zu vermeiden und Neues, wenn auch unter Verzicht auf einen schnellen Erfolg, zu schaffen. ». . . . e pregoli ricordarsi, quando tal volta gli paja, che io m' allontani da i comuni disegni, di quello, che diceva Michel Angelo Principe degl' Architetti, che si segue altri non gli va mai innanzi, ed io al certo non mi sarei posto a questa professione, col fine d'esser solo copista, benché sappia, che nell' inventare cose nuove, non si può ricevere il frutto della facita se non tardi, siccome non lo ricevette l'istesso Michel Angelo¹.

Ein wie weites, fruchtbares Feld sich auch bei dem genaueren Studium der Entstehungsgeschichte des Oratorio erschließt, so wird man doch kaum von dem Bau selbst einen ähnlich tiefen Eindruck wie von S. Carlo alle Quattro Fontane erhalten,

¹ Op. arch. 5.

woran vor allem spätere Veränderungen Schuld tragen. Der kleine einst von der Kirche und dem Oratorium beherrschte Vorplatz verlor durch die Durchführung des breiten Corso Vittorio Emanuele seine ehemalige Abgeschlossenheit. Die zwei nebeneinanderstehenden, im Stilcharakter so verschiedenen Fassaden, die nur von einem nahen Standpunkt, also in starker Verkürzung gesehen, günstig wirken, finden nun keinen geeigneten Raum mehr, dem sie sich einfügen könnten. Das Oratorium selbst verlor durch die bei der späteren Erweiterung des Bibliothekssaales entstandenen seitlichen Aufbauten seine charakteristische Silhouette. Ferner ist das Innere, das nach der Aufhebung des Kirchenstaates zum größten Teil den Vätern genommen wurde, infolge seiner Verwendung für städtische Büros, als Kaserne und Kindersyl, in einer seiner ursprünglichen Zweckbestimmung widersprechenden Weise eingeteilt und verbaut worden. Es ist zu hoffen, daß die italienische Regierung der künstlerischen und historischen Bedeutung des Baues Rechnung tragen wird, die in keiner Weise besser als durch die Rückgabe an die Kongregation und die Wiedererneuerung dieser religiösen, musikalischen und wissenschaftlichen Bildungsstätte geschehen könnte.

Schon am Ende des 16. Jhdts. hatten die Filippiner den Plan gefaßt, neben ihrer Kirche S. Maria in Vallicella ein Oratorium zu errichten. In einer Versammlung der Kongregation vom 17. Februar 1595 unter dem Vorsitze Cesare Baronios wurde erwogen, die bestehende Sakristei zu vergrößern, um sie gleichzeitig auch als Oratorium benutzen zu können, bis man einen geeigneten Platz für einen größeren Bau besitzen würde¹. Martino Lunghi der Ältere entwarf ein Projekt², ohne daß es zur Ausführung gekommen wäre. In einer Sitzung der Kongregation vom 6. Mai 1611 wurde einstimmig beschlossen, die Casa de' Filippini bis zur Piazza di Monte Giordano auszudehnen³. Fußend auf die kunsthistorisch so wichtige Constitutio Gregoriana: Quae publice utilia von 1574, die für die weitere Entwicklung der Stadt Rom die rechtliche Grundlage geschaffen hat, konnten die Väter für ihr Vorhaben von Paul V. ein später von Urban VIII. bestätigtes Breve erlangen⁴, dem zufolge die Besitzer der beiden nach dem Monte Giordano zu liegenden Häuserinseln gezwungen werden konnten, ihre Baulichkeiten nach der Schätzung der Maestri di strada unter Zubilligung eines Zuschlages als Entschädigung für den erlittenen Zwang an die Filippiner zu verkaufen. Nach Antonio Tempesta's Stadtplan von 1593 und einer Zeichnung im Archiv der Kongregation (Fig. 16) lief an der Westseite der Kirche, an die sich nur ein schmaler Streifen von Häusern anlehnte, eine Gasse lang, unfern deren Mündung in die Strada di Parione, der damaligen Hauptverkehrsader (jetzt Via del Governo vecchio), die kleine Kirche S. Cecilia sich befand, die ebenfalls dem Neubau Platz machen mußte. Dagegen lag die Ostseite der Kirche damals noch nicht frei. Dort befanden sich die alten Wohnräume der Filippiner, eine Reihe von Häusern und Spelunken, »piene di mille soggezzioni disdicevoli allo stato di essi«, wie sie Spada nennt⁵. Südwestlich von S. Maria in Vallicella lagen zwei kleine Häuserinseln, Pizzomerlo genannt, durch deren Beseitigung später auch für das Oratorium ein Vorplatz geschaffen wurde. Diese beengende Umgebung wurde zuerst durch die Anlage der Sakristei verändert, welche schon auf dem Grund der schmalen daraufhin geschlossenen Gasse westlich der

¹ G. Calenzio, *La vita e gli scritti del Card. Cesare Baronio*, Roma 1907, p. 400.

² M. Guidi, *Francesco Borromini e le fabbriche de' Filippini in Roma* in *Rassegna d'Arte* VIII, 1921, 158 f.

³ *Memorie spettanti alla nuova Fabrica della Casa della nra. Congr.* in *Miscellanea di Componimenti in lode di S. Filippo Neri*, Cod. Vall. O 579 fol. 524 f.

⁴ Durch Handschreiben vom 26. Jänner 1637 erteilte Urban VIII. den Vätern die Erlaubnis, den Platz vor der Kirche zu vergrößern. Vgl. die Lizenz des Camerlengo Card. Antonio Barberini im Besitze der Filippiner.

⁵ Op. arch. 6.



Fig. 16. Lageplan vor der Erbauung des Oratoriums

Kirche errichtet wurde¹. Als Architekt wird Mario Arconio genannt, der 1621 die Sakristei begann, aber schon nach drei Jahren durch Paolo Maruscelli ersetzt wurde, der seit 1629 den Bau derselben zu Ende führte². Eine weitere bedeutende Verbesserung wurde durch die 1628 erfolgte Anlage der von Süden her in schräger Richtung direkt auf den mittleren Teil der Kirchenfassade zuführenden Strada Nova (heute Larga) erreicht³.

Mittlerweile hatte sich unter den Filippinern selbst, vermutlich auf das Drängen der in ihrem Besitz sich bedroht fühlenden, benachbarten Hauseigentümer hin, eine Opposition gegen die weitausgreifenden Pläne gebildet, die nicht im Einklang mit der bescheidenen Gesinnung des Ordensgründers ständen. In einem in der Biblioteca Vallicelliana enthaltenen Exkurs von 1633⁴ wird diesen Vorwürfen entgegengetreten, auf die Enge und Übervölkerung der jetzigen Lage hingewiesen, wogegen ein Heranführen des Baues an die Piazza di Monte Giordano und Pizzomerlo sowie an die

¹ Memorie spett., cod. Vall. O 57 fol. 524.

² Arch. di Stato, Entrata e Uscita della Congreg.^{ne} del Oratorio di S.^{ta} Maria in Vallicella. Die Zahlungen beginnen am 3. Dezember 1629. Zunächst handelt es sich um Fundamentierungsarbeiten. 1631 beginnt man schon an der Innenausstattung zu arbeiten.

³ F. Martinelli, Roma ricerc. nel suo sito (ed. 1644) 25; P. Totti, Ritratto di R. (ed. 1638) 225, mit Ansicht der Strada Nova.

⁴ Mem. spett., cod. Vall. O 57.



Fig. 17. Anonymes Projekt für den Bau des Oratoriums

Strada di Parione nur Bequemlichkeiten mit sich bringen und gleichzeitig durch die erhöhte Lage einen Schutz vor den Tiberüberschwemmungen gewähren würde. Die jetzige Sakristei sei zu klein und zu dunkel, um als Oratorium verwendet werden zu können, wie dies die Gegenpartei vorgeschlagen hätte. Im übrigen reiche der geplante Bau noch lange nicht an die Großartigkeit der meisten kirchlichen Bauten heran. Die Allgemeinheit habe durch die Durchführung neuer Straßen, die Geradlegung der Fronten und durch die vielen Läden, die im Neubau Platz finden würden, nur Vorteile. Letztere seien zugleich eine wichtige Einnahmequelle für die Brüder. Wie die Baugeschichte zeigt, siegte denn auch jene Partei, die auf einen planmäßigen Ausbau drang.

Da sich eine große Anzahl von Architekten um die Bauleitung bewarb, wurde eine allgemeine Konkurrenz durch öffentlichen Anschlag ausgeschrieben, der nicht nur in Rom, sondern in allen bedeutenden Städten Italiens an den Straßenecken erschien¹. Von den damals entstandenen Entwürfen haben sich eine Anzahl im Besitz der Filippiner erhalten. Zwei von diesen Projekten, deren Urheber nicht festzustellen sind, schließen sich eng an das Vorhandene an, indem sie die auf der Ostseite gelegene alte Casa de' Filippini durch einen regelmäßigen, sich um einen quadratischen Hof gruppierenden Bau ersetzen wollen. Die übrigen Entwürfe (Fig. 17 und 18) verlegen durchwegs den Neubau auf die Westseite der Kirche, bilden drei

¹ P. Fr. Juan a. a. O. 27f.

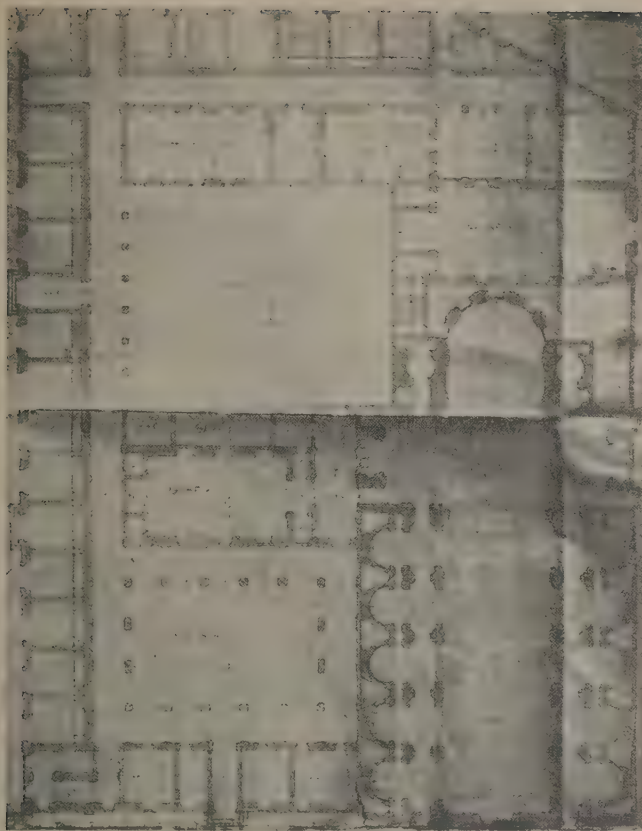


Fig. 18. Anonymes Projekt für den Bau des Oratoriums

Höfe und lassen die Nordfassade sich in einem Knie brechen. Dagegen weichen sie bezüglich der Lage des Oratoriums und Refektoriums sowie auch der Bildung der Südseite durchaus von der späteren Ausführung ab. Bei drei Projekten verläuft diese Südseite mit Rücksicht auf die beiden dort befindlichen Häuserinseln noch in schräger Richtung. Das Oratorium findet seinen Platz teils nördlich der Tribuna, teils an der Piazza di Monte Giordano.

Von diesen anonymen Plänen sondert sich eine Gruppe von Zeichnungen¹ ab (Fig. 19), die der endgültigen Lösung schon sehr nahestehen und die man unbedenklich Borromini zuschreiben würde, wenn sie nicht durch einen handschriftlichen Zusatz Virgilio Spadas im Manuskript des Opus arch. als Entwürfe des damals noch als Architekt der Kongregation tätigen Maruscelli bezeichnet wären². Als erster schließt dieser Vorgänger Borrominis die beiden westlichen Höfe zu einem langgestreckten Rechteck mit durchgehenden Loggien zusammen und ordnet den Haupteingang am Anfang der tiefen Flucht der östlichen Loggia an. Damit hatte er und nicht Borromini die Grundform gefunden, die einen entscheidenden Fortschritt über die beiden voran-

¹ Albertina n. 1001 und 1010 und Congregatione del Oratorio: Ms. des Opus arch., fünfte und sechste Zeichnung.

² »Disegno fatto dal Paolo Maruscelli quale prudente nel disegnare il nuovo Oratorio disegnò anche il rimanente«.

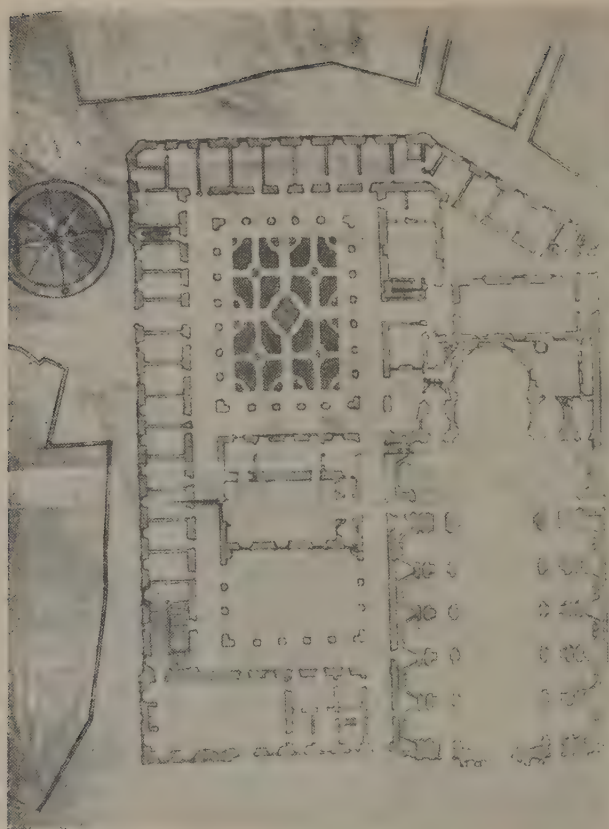


Fig. 19. A. Maruscelli, Projekt für den Bau des Oratoriums.

gehenden Klosterbauten der Jesuiten, das Collegio Romano und die Casa Professa, bedeutet. Bei ersterem Bau hatte man durch starke Mauern die Unregelmäßigkeiten verstecken müssen, bei letzterem ergab sich eine Reihe ungünstig zugeschnittener Räume. Bei dem Oratorium drohte das Gleiche, wenn man zugunsten der Außenansicht des an der Strada di Parione gelegenen Flügels auf dieser Seite eine gerade Straßenflucht herstellte oder mit Rücksicht auf die vorhandenen Straßen die Südfassade in schräger Richtung führte. Von noch größerer Wichtigkeit aber ist die schon von Maruscelli erreichte, ununterbrochene Durchführung der Tiefenachse in den Loggien der beiden Höfe. Wenn in Spadas gedruckter Darstellung hervorgehoben wird, daß Borromini einen Umgang von fast 1000 Palmi Länge in dem so dicht bebauten Stadtteil und eine am Eingangstor ansetzende, den ganzen Bau durchschneidende Tiefenachse geschaffen hat, so hätte er hinzusetzen müssen, daß in dieser Beziehung der Architekt nur dem bereits vorliegenden Plan Maruscellis gefolgt ist. Schon dieser hatte in der Gesamtgruppierung eine unübertreffliche Lösung des Problems gefunden und einen festen Zusammenschluß aller Teile erreicht. Hinter der abgestumpften Ecke ergab sich Platz für einen dreiseitigen Wirtschaftshof. Dagegen ist die spätere Lage und Form des Refektoriums, das sich bei Maruscelli nördlich der Tribuna als großer rechteckiger Saal befindet, noch nicht gefunden. Dafür aber ordnet sich das Oratorium schon in

die westliche Hälfte des Südflügels ein, so daß man es von derselben Seite wie die Kirche betreten kann. Im Innern steht der Altar noch direkt an der Westwand, es fehlen die geräumigen Sängeremporen und die an der gegenüberliegenden Seite sich in drei Bogen öffnende Loge der Prälaten mit den rückwärtigen für den Empfang und das Gefolge bestimmten Räumen. Die große im Westflügel zu den oberen Loggien führende Treppe ist schon vorhanden, wenn auch die Treppenläufe noch kürzer und steiler gehalten sind. Über dem Oratorium waren nach Maruscellis Plan anstatt der Bibliothek nur einfache Zellen für die Brüder vorgesehen. Ferner läuft an der Nordseite der Sakristei eine Loggia entlang, die später entfiel, wohl um die dahinterliegenden Räume nicht zu verdunkeln. Auch stehen die südlichen Sakristeifenster noch in keiner symmetrischen Beziehung zu den Bogen des angrenzenden Loggiahofes.

Vergeblich hatte sich Maruscelli nach der Darstellung Spadas bemüht, dieser letzteren Schwierigkeit Herr zu werden. Gerade in diesem Punkte sollte er von Borromini überflügelt werden, dessen Plan auch hier eine glückliche Lösung brachte. In einer Kongregationssitzung vom 11. Mai 1637 wurde von den Deputierten nach Vorlage der verschiedenen Entwürfe einstimmig des letzteren Plan zur Ausführung gewählt. Aber sichtlich wollte man auch auf Maruscelli nicht verzichten, dessen Entwurf in den Hauptzügen beibehalten wurde. Deshalb beschloß man, Borromini dem älteren Architekten als »compagno« beizugeben und nur in dem Fall, daß Maruscelli dazu nicht bereit sein sollte, die Ausführung Borromini allein zu übertragen, »stante che la Cong^{te} haveva uisto in effetto il ualor suo¹«.

Daß eine Zusammenarbeit beider Architekten nicht möglich war, mußte sich bald ergeben. Maruscelli räumte das Feld. Am 6. Juni 1637 erhielt er zum letztenmal als Architekt der Kongregation seine jährliche Provision von 1250 scudi, schon im nächsten Jahr finden wir Borromini in den Rechnungsbüchern als Empfänger der gleichen Summe eingetragen.

Der Bau des Oratoriums hatte schon zu Beginn des Jahres 1637 eingesetzt². Am 6. Juni erhielt der Architekt Gasparo de' Vecchi eine Zahlung für seinen Beistand beim Abstecken der Baulinie des Oratoriums und bei der Abschätzung der abzureißenden Häuser. Ende Juli waren die Fundamentierungsarbeiten fast beendet. In der Kongregation wurde beraten, ob der Bau als Ziegelrohbau oder in einfachem, beworfenem Mauerwerk aufgeführt werden sollte³. Man entschied sich für die erstere Bauweise, für Borromini ein Anlaß, bei der Fassade eine in jeder Hinsicht bemerkenswerte Ziegelbautechnik in Anwendung zu bringen. Im Frühjahr 1638 wurde mit dem Einwölben des Oratoriums begonnen⁴. Der Architekt wird ermahnt, in jeder Beziehung die bescheidenen Verhältnisse zu wahren, die den Vätern ziemen. So wurde die Verwendung von Marmor an der Fassade nicht gestattet. Im allgemeinen pflegte man in den Kongregationssitzungen meist erst dann über die Ausführungen schlüssig zu werden, wenn der betreffende Teil in Angriff genommen werden sollte. Dabei erfuhr Maruscellis Gesamtplan immer neue Veränderungen. Es entstand die Absicht, an Stelle von Zellen eine große Bibliothek über dem Oratorium zu errichten. In der Kongregation vom 17. August 1638 setzte Virgilio Spada auseinander, daß dies durch Erhöhung der Fassade und durch die Verwandlung der bisher geplanten einzigen Ordnung in zwei übereinandergestellte möglich wäre. Diesen Vorschlag erhob die Kongregation am 11. Sep-

¹ Borromini war den Vätern nicht unbekannt. Der damalige Pater Preposito Angelo Saluzzi hatte zu dem jungen Architekten besonderes Vertrauen gefaßt, der schon im Jahre 1636 verschiedene Zeichnungen und Modelle für die Kapelle des Heiligen in der Sakristei geliefert hatte (Zahlungen vom 12. Dezember 1636).

² Die Zahlungen beginnen am 14. Februar 1637.

³ Bericht der Congr. vom 26. Juli 1637.

⁴ Bericht der Congr. vom 4. Mai 1638.

tember zum Beschluß. Gegen Ende des Jahres konnte man schon an die Stukkaturarbeiten im Oratorium gehen, die am 8. Oktober an Giovanni Maria Sorisio vergeben wurden. Am 23. Juni 1640 erhielt Giovanni Francesco Romanelli 250 scudi für das Deckengemälde des Oratoriums (Krönung Mariens). Im gleichen Jahre am Tage der Himmelfahrt Mariens konnte der Saal zum erstenmal in Gebrauch genommen werden.

Aus dem ganzen Verlauf der Baugeschichte wird klar ersichtlich, welche Wandlungen der ursprüngliche Plan erfahren hat. Weitere Beiträge dazu liefern die erhaltenen Zeichnungen. Ein den Plänen Maruscellis nahestehender Entwurf Borrominis (Alb. n. 283) zeigt, wie dieser über die ersteren hinauszugelangen suchte. Im Hof weisen die Eckpfeiler die Abrundung und Auskehlung der Ecken auf, aus der sich später noch weitere Konsequenzen ergeben sollten. Die Anordnung der beiden Portale der Hauptfassade wird insofern geändert, als das linke in die Mittelachse der Höfe gelegt wird und in einen Vorraum des Oratoriums führt, der späterhin nur durch zwei Pfeiler sich von letzterem scheiden sollte. Noch fehlt der Gang, durch den in Verlängerung der Mittelachse des Oratoriums die beiden Eingangsräume später verbunden wurden. Dagegen ist die hier zum erstenmal auftretende Ausbildung der Fassade von besonderer Bedeutung. Zwar war schon bei den Entwürfen Maruscellis der westliche Teil bis zur Mitte des Oratoriums durch ein Risalit bedeutend verstärkt, um den Gegendruck der gewölbten Decke an der freistehenden Ecke aushalten zu können. Neu ist dagegen der Gedanke, den anschließenden, etwas zurücktretenden rechten Teil zur eigentlichen Fassade des Oratoriums mit einer mittleren Tür und fünf durch Pilaster eingefassten Achsen zu machen, obwohl der eigentliche Oratoriumsraum nur mit seiner östlichen Hälfte dahinter zu liegen kam. Insofern ist diese Anordnung durchaus konsequent zu nennen, als die Fassade wie jedes andere Stück von Borrominis Bauten sich auf den ganzen Komplex, nicht etwa nur auf den nächstliegenden Teil bezieht. Kirche, Oratorium und Casa de' Filippini werden als ein Ganzes betrachtet, dessen zwei Hälften sich symmetrisch entsprechen, wenn auch der Kirche ein gewisses Übergewicht gewahrt bleibt. Wie sich bei dieser das mittlere rechteckige Schiff, von schmalen Seitenschiffen eingefasst, in die Tiefe erstreckt, so reihen sich im gleichen parallelen Zuge die Höfe, von seitlichen Loggien flankiert, zu einem langgestreckten Rechteck aneinander, wobei auch die inneren Breitenmaße, von der Rückwand der Loggien beziehentlich der Kapellen aus gemessen, übereinstimmen. Als äußerer Ausdruck dieser inneren Gliederung bringt auch die Nebeneinanderreihung beider Fassaden in gleicher Breite denselben Grundgedanken zur Anschauung. Nur im Höhenverhältnis äußert sich das Übergewicht der Kirche. Diese angestrebte Symmetrie bezieht sich aber nur auf den äußeren Rahmen, innerhalb dessen Borromini ganz seiner Art gefolgt ist, umsomehr als er gerade dadurch der vorliegenden Aufgabe gerecht zu werden vermochte, die neben eine ernste, dem reinen Gottesdienst geweihte Kirche ein Oratorium stellt, in dessen Fassade sich schon der bewegungsvolle Charakter der Musik äußern durfte. Zugleich wollte Borromini auf die Bedeutung des Oratoriums, »der wertvollen Gemme am Ring der Kongregation«, nachdrücklich hinweisen. Die Fassade, die im Grunde doch einen Ausdruck der Struktur des ganzen dahinterstehenden Baues darstellt, sollte vom Beschauer nur auf das Oratorium bezogen werden, das hinter der Front einen der Kirche ähnlichen in die Tiefe sich erstreckenden Raum vermuten läßt.

Was aber in erster Linie diese Fassade bemerkenswert erscheinen lassen mußte, war weder Größe noch Lage, als vielmehr ihre konkav geschwungene Form, die man bisher in Rom nur vereinzelt und weniger auffallend zu sehen gewohnt war¹.

¹ An erster Stelle wäre der Palazzo del Banco di S. Spirito, die Porta di S. Spirito und der Palazzo di Pio IV an der Via Flaminia zu nennen.

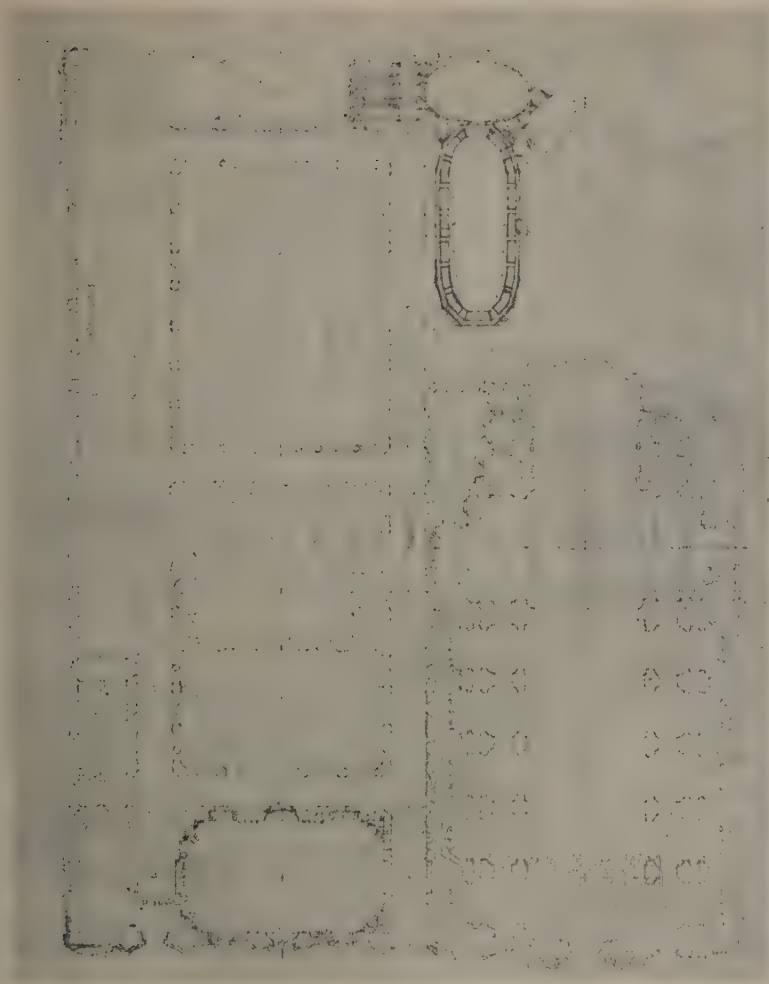


Fig. 20. Alb. 284. Borromini, Vorentwurf für den Bau des Oratoriums

Schon in der zuletzt besprochenen Zeichnung kündigt sich die Schwingung durch eine über die noch geradlinige Fassade eingezeichnete konkave Linie an. Aber noch fehlt der Gegenschwung der sich konvex vorwölbenden Mitte. Daß Borromini diese Gestaltung der Fassade im Zusammenhang mit der inneren Form des Oratoriums erreichte, beweist uns ein weiterer Grundrißentwurf des Erdgeschosses (Alb. n. 284, Fig. 20), bei dem der Versuch gewagt wird, Fassade und Oratorium zu vereinen und dem Rechteck der Höfe anzuschließen. Damit war jedoch der große Nachteil verbunden, daß sich die Räume der Porteria und Foresteria sowie die Logen und Empfangsräume des ersten Geschosses nicht zusammen vor die Eingangsseite des Oratoriums legen ließen, weshalb Borromini von dieser Idee wieder abging. Dagegen hat die Berührung von Oratorium und Fassade zu der später beibehaltenen Lösung geführt, den inneren, in der Mitte der Langseiten angeordneten Nischen eine konvexe Vorwölbung der mittleren Portalachse an der Fassade entsprechen zu lassen. Nicht ausgeführt wurde fernerhin die auf dieser Zeichnung auftauchende Form der

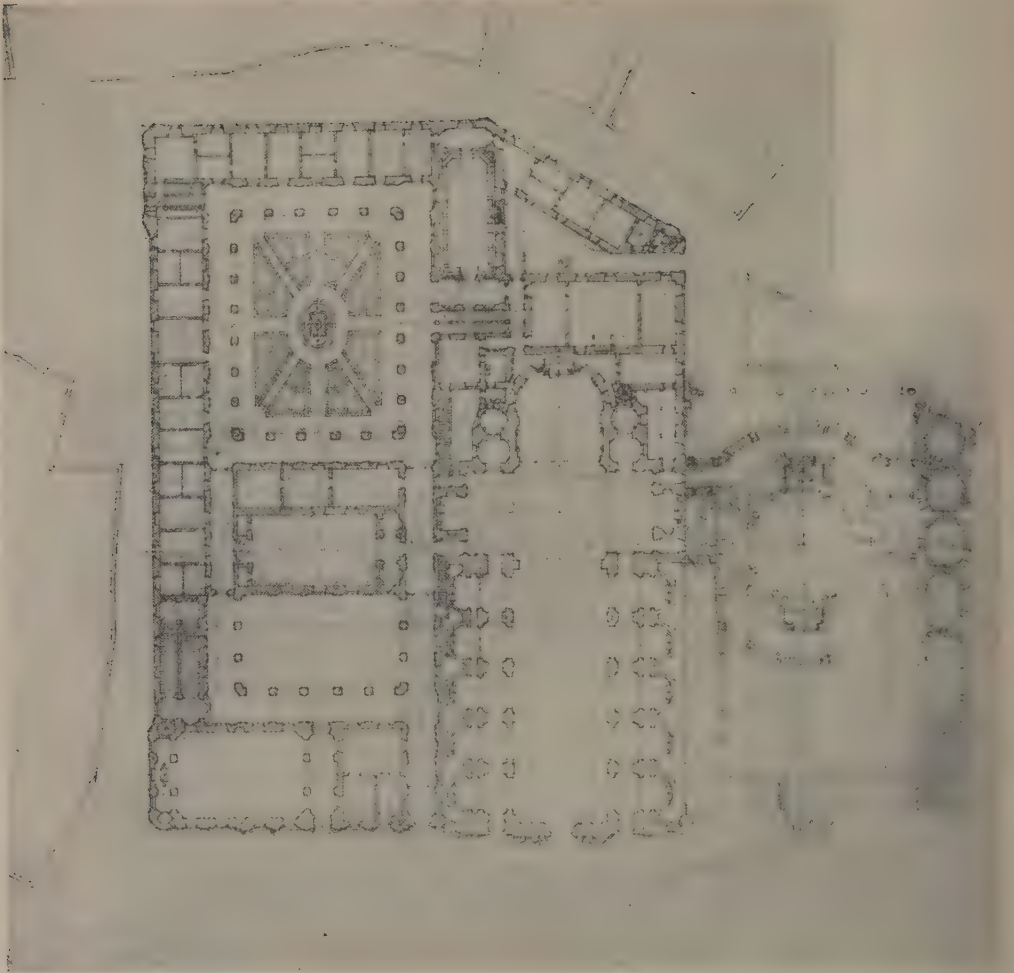


Fig. 21. Alb. 285. Borromini, Vorentwurf für den Bau des Oratoriums

vorgewölbten Eckabschrägungen im Innern des Oratoriums, wie sie Borromini gleichzeitig am Hof von S. Carlo alle Quattro Fontane durchführte, an den auch der Versuch, die Hofpfeiler durch Säulen zu ersetzen, erinnert. Die neue und bedeutungsvolle Idee der Kolossalpilaster führte jedoch beim Oratorium wieder zum Pfeiler zurück. Das Refektorium hat auf der Zeichnung schon seinen endgültigen Platz zwischen dem zweiten und dritten Hof gefunden. Allerdings ist die auf diesem Grundriß vorhandene zwölfeckige Form, die schon die künftige Ellipse vorbereitet, erst nachträglich eingezeichnet worden und entspricht auch nicht dieser frühen Entwicklungsstufe.

Ein neues Stadium wird durch einen weiteren Grundriß des Erdgeschosses (Alb. n. 285, Fig. 21) gekennzeichnet, der wieder zu der früheren Anordnung des Oratoriums zurückkehrt und auch bei der Gruppierung von Refektorium und Bibliothek nichts grundsätzlich Neues bringt, wenn auch nunmehr die zur Bibliothek hochführende Treppe in symmetrischer Achsenverbindung mit dem zweiten Hof steht, das Refektorium nach Norden ausgedehnt wird und auf jeder Schmalseite einen

Vorraum erhält. Die Abschrägung zweier Ecken im Refektorium und die seitlichen halbkreisförmigen Abschlüsse des nördlichen Vorraumes stellen die unmittelbaren Vorstufen für die in der späteren Überzeichnung des oben besprochenen Grundrisses gefundene Zwölfeck- und die endgültige Ellipsenform dar (Fig. 15).

Von besonderem Interesse ist weiterhin die auf dieser Zeichnung (n. 285) versuchte Anfügung eines östlichen Traktes, durch den die Kirche symmetrisch zwischen zwei seitlich flankierende Teile zu stehen gekommen wäre. Allerdings handelt es sich hier um einen bedeutend späteren Entwurf, der nach der Beischrift auf Veranlassung Innozenz' X. ungefähr zehn Jahre nach der übrigen Zeichnung entstanden ist¹. Die verschiedenen Entstehungszeiten einzelner Partien des gleichen Blattes erklären sich aus der Gepflogenheit Borrominis, bei der Entwicklung und Fixierung seiner Ideen sich irgendwelcher Werkstattzeichnungen als Unterlage zu bedienen, die gerade zur Hand lagen. Da diese Anfügung mehr für die mittlere Epoche Borrominis charakteristisch ist und einen der besten Belege für das Verhältnis von Innozenz X. zu Borromini darstellt, so wird sie späterhin besprochen werden². Für die Baugeschichte des Oratoriums ist sie nur insofern ein wichtiges Zeugnis, als die Asymmetrie zweier nebeneinandergeordneter, ungleicher Hälften schon damals störend empfunden wurde.

Die letzte Stufe vor dem endgültigen Entwurf wird in einer Grundrißzeichnung (Alb. n. 286) erreicht, die nur noch bei der Bildung des ersten Hofes wesentlich von der Ausführung abweicht.

Die unregelmäßige Anlage der zu weit nach Westen verschobenen Sakristeifenster setzte der von Borromini erstrebten Symmetrie des Ganzen die größten Schwierigkeiten entgegen³. Erst durch die Anfügung von Blindfenstern kamen sie den drei Bogen der südlichen Loggia genau gegenüber zu liegen (Taf. 44, 2). Eine zweite Unregelmäßigkeit, die sich durch die kleinen Fenster der Sakristeivorräume für die Hofseiten zu ergeben drohte, beseitigte Borromini durch Abrundung der Ecken und Bildung von Nischen, in denen die kleinen Fenster unauffällig Platz finden. Dies hatte den weiteren Vorteil, daß durch diese Nischen der dritte Bogen der seitlichen Loggien geschlossen wurde, worauf die untere Loggia der Ostseite am Ende des dritten Joches, wo die Rundung mit den Nischen ansetzt, durch eine Tür ihren Abschluß finden konnte und nicht nur der zu Wohnzwecken dienende Teil sich von dem vorderen, dem Publikum offenstehenden Gange absonderte, sondern auch, was Borromini mit besonderer Genugtuung erfüllte, die Tür der Sakristei in der Mitte des zwischen Kirche und Sakristei hindurchführenden Loggienteiles zu liegen kam (Fig. 15). Um auch im Aufriß die Nordseite des Hofes mit den Arkaden zusammenzuschließen, war eine einfache Übertragung der Kolossalpilasterordnung mit den dazwischen gespannten Bogen nicht möglich, da der Boden des oberen Loggienganges gerade in zwei Drittel Höhe der unteren Fenster der Sakristei zu liegen gekommen wäre. Borromini verzichtete deshalb auf die Pilaster und Blendbogen und führte die Gesimse der Loggien in rechtwinklig gebrochenem Zug um den oberen Teil der Fenster herum, wie dies schon in ähnlicher Weise an der Gartenfassade des Palazzo Barberini zu beobachten war. Wiederum kamen ihm die Abrundungen der Ecken mit den großen Nischen zu Hilfe, da diese das Bogenmotiv des Hofes noch einmal aufnahmen und in die Fläche der Sakristeiwand überleiteten. Da der Sakristei noch ein drittes Geschoß

¹ Die Zeichnung ist nach der noch nicht endgültigen Form des Refektoriums vor dem Baubeginn desselben im Jahre 1639 anzusetzen.

² Vgl. S. 94

³ Op. arch. 9.

aufgesetzt wurde, konnte Borromini durch ein mittleres Fenster¹ die neu gewonnene Mittelachse noch einmal betonen. Bei der nördlichen Sakristeiseite sah sich Borromini durch die vorgelagerten drei niedrigen Kammern gezwungen, diesen eine nur bis zur Brustwehroberkante der mittleren Loggia reichende jonische Pilasterordnung² vorzubilden, deren Gesimsvorsprung für einen Gang als Querverbindung benutzt wurde.

Bei der Aufzählung aller Vorteile, die Borrominis Hofgestaltung mit sich brachte, war sich der Verfasser des *Opus architectonicum* wahrscheinlich nicht bewußt, welch ein folgenreicher Schritt im besonderen mit der Abrundung der Hofecken vollzogen war. Borromini hatte damit eine von ihm schon bei Innenräumen angewandte Form auch auf Hofräume übertragen. Die sich konvex vorwölbenden Eckabschrägungen, wie sie noch der Hof von S. Carlino gebracht hatte, wurden aufgegeben, das gefundene Motiv in dem Hof der Sapienza und den Entwürfen für die Höfe des Collegio di S. Agnese und di Propaganda Fide weiterentwickelt. Ein Jahrzehnt später, nach dem Entwerfen des Planes für die Casa de' Filippini, tauchen die abgerundeten Hofecken ganz allgemein, im besonderen im französischen Palastbau auf. Wird auch die Genesis der Tendenz, die Räume durch Schweifen der Wände zu modellieren, um Höfe und Zimmer geschmeidig dem ganzen System des Grundrisses einzufügen, sich nicht auf eine Einzelschöpfung zurückführen lassen, so beweist doch die Tatsache des frühen Auftauchens der abgerundeten Ecken in Borrominis Werk seine Fähigkeit, für Ideen, die in der Luft lagen, als erster die Lösung zu finden.

Wie früh sich der Architekt über die Gestaltung der Höfe im klaren gewesen war, so zog sich doch deren Ausführung bis nach Beendigung des Oratoriumbaues hin. Am 24. März 1641 wurde in der Kongregation noch darüber diskutiert, ob man im hinteren Hof die Ordnung auch auf der Sakristeiseite fortsetzen sollte, worauf man beschloß, auf dieser Seite die Mauern niedrig zu halten, so daß man jederzeit die Ordnung noch vollenden könnte. Noch später, am 23. November 1641, verhandelten die Deputierten mit den Architekten Giov. Batt. Soria und Francesco Contini an Ort und Stelle, wie man die Verdunklung des Lavamano der Sakristei durch die Pilaster vermeiden könnte, worauf Borrominis Nischenprojekt gebilligt wurde. Wie sehr aber der Architekt schon beim Bau des Oratoriums mit der Durchführung obigen Projektes gerechnet hatte, erkennt man daran, wie in dessen Inneren (Taf. 37) zwischen den Fenstern und Pilastern in der Mitte der Längsseiten entsprechend den etwas stärkeren Eckpfeilern des Hofes ein größeres Intervall sich einschiebt, das auf der Nordseite durch eine Nische mit einer Statue des Heiligen, auf der Südseite durch eine Kanzel³ für Vorlesungen der sermones ausgesetzt ist. Im übrigen werden die Längsseiten durch gekuppelte jonische Pilaster in vier Achsen geteilt, während auf den Schmalseiten ein sowohl für den Eingang wie für den Altar passendes System von drei im Palladiomotiv zusammengeschlossenen Bogen einen Vorraum und einen Altarraum abschneiden (Fig. 15). Auf diese Weise kann sich der Altar unmittelbar zwischen die hier zu Säulen verwandelten Glieder der Ordnung einspannen⁴, und wird Raum für einen Gang hinter dem Altar, für Coretti über den kleinen seitlichen Bogen und für die große Sängerempore über dem Hauptgesims geschaffen. Außerdem wurden in die Mauerdicke rechts eine Wendeltreppe und links zwei kleine Kämmerchen, als Aufenthaltsort für den Prediger und Wandschrank für die Noten, eingelassen.

¹ Vorzeichnungen in der Alb. n. 310 und 311 (Taf. 44, 1). Heute verschwunden, da dieses Geschoß für einen Studiensaal der Bibl. Vallicelliana ausgebaut worden ist.

² Vorzeichnungen in der Alb. n. 301 bis 303.

³ Zur Zeit im Gang vor der Sakristei aufgestellt. Zahlung vom 16. August 1641.

⁴ Vorentwurf in der Alb. n. 294 mit übereckgestellten Säulen.

Wieder sind die Ecken des Saales abgeschrägt, dieses Mal durch quergestellte Pilaster beziehungsweise eingestellte Säulen, wobei das *Opus architectonicum* sich auf antike Vorbilder wie die Villa Hadriana und S. Maria degli Angeli in den Termen des Dioklezian beruft, die ebenfalls die Last der Wölbung nicht auf der Mauer, sondern auf vorgestellten Gliedern ruhen lassen. In einem jüngst durch den Marchese, del Bufalo bei dem Hospital von S. Giovanni in Laterano aufgedeckten Tempel hätten in gleicher Weise wie beim Oratorium Pilaster als Träger der Wölbung in den Ecken gestanden.

Einer völlig neuen, für den Italiener ungewohnten Aufgabe sah sich Borromini bei der Einfügung großer Emporen und Logen gegenüber. Bisher hatte man sich mit kleinen Coretti begnügt, die zugunsten einer möglichst stattlichen Pilasterordnung unter das Hauptgesims eingeschoben wurden. Borromini erreichte beides, sowohl große Emporen, wie eine ausgeprägte Vertikalordnung, und erhielt noch dazu einen sehr lichten Raum, indem er über dem Hauptgesims eine hohe Zone für geräumige Emporen und Logen und für große Lünettenfenster schuf und die Pilaster als breite Lisenenstreifen bis an das ovale Deckengemälde hochführte. In drei Bogen öffnet sich über dem Altar die Sängerempore, über dem Eingang die Loge der Kardinäle, entsprechend der unteren Einteilung. Ein großer Puttokopf, der an die nur wenige Jahre später entstandene Dekoration von S. Giovanni in Laterano erinnert, stellt die Verbindung mit der Decke her. Diese neuartige Lösung fand Widerspruch. Einige Architekten behaupteten, daß Fenster von solcher Größe unmöglich in die Lünetten einer Decke aufgenommen werden könnten. Tatsächlich mußte sie auch späterhin entlastet werden, da sich Sprünge zeigten. Die Idee aber, durch flache Überspannung im Korbogen und Auflösung der Wölbung in große Lünetten den Raum möglichst weit und hell zu machen, war an sich richtig und kam in der Zukunft ganz allgemein zur Anwendung. Die Weiterführung der Pilaster ergab, daß die starke Gliederung des Baues auch auf die Decke übertragen wurde, wodurch die abschließende Tendenz der Wölbung nach Möglichkeit beseitigt war. Im gegenwärtigen Zustand kommt das Durchbrechen und Auflösen der Fläche durch die Vermauerung der Logen weniger zur Wirkung. Aber die Profilierung der Kanten durch abschrägende Hohlkehlen, die Vertiefung der Felder, die von einem sich isolierenden Rahmenwerk umzogen werden, das feine Ornament von Lilien und Sternen, das sich schon ganz rokokomäßig den architektonischen Gliedern unter Aufgabe seines in der Fläche gebundenen Charakters anschmiegt¹, die Durchbrechung des Gebälkes durch eine Balustrade, deren Baluster wie im Hof von S. Carlino abwechselnd sich ausbauchen und einziehen, all dies gibt noch heute den Gliedern des durch die veränderte Zweckbestimmung unwirtlich gewordenen Raumes jenen für die Frühzeit charakteristischen, präzisen, auf die Detailform bedachten Zuschnitt und jenen rasch nach oben drängenden Zug der Schattenlinien. Der Vergleich mit dem Innenraum des Collegio di Propaganda Fide wird ergeben, wie Borromini später mehr im großen zu disponieren wußte und dadurch eine höhere Einheit erreichte. Aber die grundlegende Idee, durch starkes Herausarbeiten und Zusammenschließen der Glieder die Struktur des Ganzen zu betonen, ist schon am Bau des Oratorio verwirklicht.

Die über dem Vorraum des Oratorio gelegene Loggia der Kardinäle wird im Innern entsprechend den drei Öffnungen durch zwei gerade, von Konsolen gestützte Gebälkstücke in drei Teile gegliedert, deren jedes seine eigene Überwölbung hat. Borromini erreichte dadurch eine bessere Verstrebung der beiden die Öffnungen scheidenden Pfeiler, auf denen die Last der Wölbung des Oratoriums ruht. An den

¹ Vorentwurf für die Kartusche über dem mittleren Bogen der Eingangsseite in der Alb. n. 295 (Taf. 41, 2).

Schmalseiten der Loggia sind Fenster und Tür in Nischen eingesetzt, deren innerer Bogen eine geringere Weite als der äußere hat. Auch bei dieser eigentümlichen Form, die Borrominis Neigung zur Aushöhlung der Mauer zeigt, läßt Spada den Architekten sich auf die Alten berufen, die dieser mehr als die Modernen habe nachahmen wollen¹. Von Interesse ist seine Beschreibung und Erklärung der Baluster dieser Loggia. »Die Baluster sind dreieckig und einer gegensätzlich zum andern gezeichnet, damit die Kardinäle leicht durchsehen können, da die Umrisse parallel laufen. Alles, was unten vor sich ging, konnte man sehen, als ob man ein durchlöchertes Blatt vor den Augen hätte. Ich weiß, daß viele, die keine Erfindungskraft besitzen, geglaubt haben, es sei nichts als eine Kaprice und etwas Unpassendes, daß diese Baluster teilweise oben stärker als unten sind, ohne zu bemerken, daß die Natur, die wir nachahmen müssen, einerseits die Bäume unten stärker macht als oben, andererseits aber den Menschen am obern Teil stärker bildet als an den Füßen«. Diese Worte zeigen, wie bewußt man sich des Strebens war, auch in der Architektur der Natur nahe zu kommen.

Eine große Anzahl von Türen sorgte für eine bequeme Kommunikation. Der auf die Mitte der Eingangsseite zuführende Gang empfing früher reichliches Seitenlicht, da die Räume der Porteria und Foresteria nur durch halbhoch geführte Mauern abgeschlossen waren. Durch die heutige teilweise Vermauerung dieser Öffnungen liegt das aus Probierstein gearbeitete Portal (Taf. 40, 1), welches einen Höhepunkt von Borrominis Kunst des Profilierens darstellt, im Dunkeln. Das innere, die Öffnung umfassende Profil hat seitlich gewellte Wandungen, die den vorderen Halbrundstab weit vorschieben, nach außen schließt sich in der Gegenbewegung zu diesem stark vortretenden Wulst eine Hohlkehle an. Im oberen Abschluß wandelt sich das Motiv des beiderseitig eingeknickten Giebels zu einer für Borromini sehr charakteristischen Form, in dem sich die vom wagrechten Gesims hochgehenden Bogenteile nicht zum Rundgiebel zusammenschließen, sondern in S-förmiger Schweifung nach oben wenden und einen spitzgiebligen Abschluß hochheben. Dieses überraschende Umbiegen, das die Zeitgenossen als »capriccio« bezeichneten, die doppelte Bedeutung einer Form, entstand bei dem Bestreben, ein vom Zentrum ausgehendes Motiv durch das Ganze hindurchzuleiten. Das kreisrunde Medaillon mit der Büste des Heiligen unterbricht den geradlinigen Abschluß und läßt ihn zum Rundgiebel sich erheben, dreiflügelige Putten erhöhen in dem flatternden Spiel ihrer Flügel dieses Umbrechen des Gesimses zur lebendigsten Wirkung. Aber noch ein drittes Motiv erscheint, das brennende Herz über dem Medaillon, das die aufsteigenden Giebelstücke wieder zurücktreibt und den Zusammenschluß erst in einer höheren Zone gestattet. Dieser durch die Architekturglieder hindurchgehende Bewegungszug spielt sich nicht in der Fläche, sondern in den Raumschichten ab, die von den stark vorgreifenden Profilen umspannt werden. Dazu kommt, das die S-förmig geschwungenen Seitenteile erst ihre eigentliche Spannkraft durch den schweren Gegendruck der niedrigen Tonne erhalten.

Angrenzend an diesen Gang liegen nach der Straße zu die Räume der porteria, für die durch Einziehen einer Decke ein zum Schlafen bestimmtes Mezzanin geschaffen wurde. Die auch hier vorhandenen konvexen, sich vorwölbenden Abschrägungen der Ecken hat Borromini zur Anbringung einer beide Stockwerke verbindenden Wendeltreppe und zur Einfügung von Wandschränken benutzt. Gegenüber liegen nach dem Hof hinaus zwei Fremdenzimmer. Das Niveau dieses Geschosses ist in gleicher Höhe wie das der Kirche gehalten, obgleich der Boden schon hier nach dem Monte Giordano zu ansteigt und die Sakristei um 0,90 m höher liegt. Dadurch gewann

¹ Op. arch. 10.

Borromini sowohl eine größere Höhe für das Oratorium wie die Möglichkeit, das erwähnte Mezzanin einzuschieben. Vor allem aber war ihm wichtig, daß beide Fassaden gleich hoch zu stehen kamen, da nach seinen Worten das Oratorium an der Natur der Kirche teilhabe. Dagegen liegen die Höfe schon in Höhe der Sakristei, wobei sechs Stufen im Vestibül zwischen den verschiedenen Niveaus vermitteln. »Diese Stufen geben dem Vestibül Großartigkeit und verhindern nicht den Blick in die Loggia, die 113 palmi [25'20 m] lang ist, da es sich nur um 4 palmi [0'89 m] Höhendifferenz handelt¹«. Man sieht, wie sehr es Borromini auf die Achsenverbindung angekommen ist².

Die Haupttreppe führt auf der gegenüberliegenden Schmalseite des Hofes in je zwei Armen zur oberen Loggia und zur Bibliothek empor. Die beiden letzten Arme sind von einer gemeinsamen Decke überwölbt, wobei Spada auf die entsprechende Treppe im Collegio Romano hinweist und erwähnt, daß Borromini die gleiche Anlage zuletzt im Palast des spanischen Gesandten bei einer größeren Treppe angewandt habe, die durch das beiderseitige Licht einen großartigen Anblick gewähre. Im unteren, in der Achse der Südloggia gelegenen Vestibül der Oratoriumstreppe wird die Decke von vier Granitsäulen getragen, bei deren Beschreibung Spada wieder Borromini sein eigenartiges Verhältnis zur Antike berühren läßt. »Bei den Säulen, die den Vätern gehörten, aber recht kurz waren, kam ich auf eine Bizzarerie, die ich bei antiken Architekturen gefunden habe, indem ich über den Basen ungefähr 1 Palme lange Blätter [0'223 m] anbrachte, was den Anschein erweckt, als ob die Säulen wüchsen«. Mit den letzten Worten wird in treffender Weise Borrominis Stil charakterisiert. Im übrigen kann bei dieser Treppe noch nicht von einer unmittelbaren Verbindung mit den Eintrittsräumen und Loggien gesprochen werden. Aber man beginnt doch schon die Notwendigkeit einzusehen, daß der Blick des Eintretenden sogleich den Treppenlauf überschauen kann, wenn von den zwei, diesem Vestibül vorgelagerten Stufen gesagt wird, daß sie von weitem zum Emporsteigen einladen. Die flache Decke des Vestibüls ist mit Rücksicht auf die kurzen Säulen in der Höhe der Loggienkämpfer eingezogen, so daß darüber ein eigener Raum entsteht, der sich nach der Loggia in einem Ovalfenster öffnet. Nach einem in der Albertina vorhandenen Entwurf (n. 314) sollte eine Muschel dies Fenster umschließen und in Verbindung mit dem darunter befindlichen attikaartigen Aufsatz bringen. Der Bau der Treppe hat sich lange hinausgezogen, da Spada sie noch 1647 als unvollendet erwähnt³.

Die nächst der Loge gelegenen Aufenthaltsräume der Prälaten entsprechen in ihrer Anordnung im allgemeinen denen des unteren Geschosses. Nur ist durch den Wegfall des mittleren Ganges ein großer quadratischer Saal auf der Loggienseite gewonnen, der von einem achteiligen Gewölbe überspannt wird, indem das Gesims ähnlich wie beim Refektorium von S. Carlo alle Quattro Fontane die Ecken abschrägt. Die sich auf der Unterseite dieser Abschrägungen bildenden Dreiecke sind mit Sternen und Lilien dekoriert. Nach Spadas Beschreibung sollten durch diese Abschrägungen die Gesimse für das Auge verkürzt werden, um Breite und Höhe des Saales in ein gutes Verhältnis zu setzen. Er schließt seine Ausführungen mit den

¹ Op. arch. 13.

² Die Räume, die sich zwischen den Apsiden der angrenzenden Seitenkapellen der Kirche ergaben, sind als Abstellräume und als Latrinen benutzt, wobei Borromini schon Wasserspülung anwendet. Auch beabsichtigte er, die Abwässer in einer Kloake bis zum Tiber zu führen, worauf jedoch die Väter nicht eingingen. Zwischen Kirchenkapellen und Loggia fand noch eine geradläufige, nur für die Mitglieder der Kongregation bestimmte Treppe Platz, die die kürzeste Verbindung mit den oberen Loggien herstellt.

³ Op. arch. 14.

bezeichnenden Worten: »oltre che detti rompimente danno vaghezza¹«. Von der Dekoration dieses Saales ist die zur Loge der Kardinäle führende Türe mit einem gewellten, abwechselnd mit Sternen und Lilien dekorierten Fries noch erhalten. Eine zweite gegenüberliegende Türe führt in die für die Gentiluomini der Kardinäle bestimmte Galerie, die in Fortsetzung der Ostloggia über den unteren Eintrittsraum zu liegen kam. Die Beschreibung hebt hervor, daß durch die Anordnung der Türen in der mittleren Längsachse des Oratoriums die »vista a drittura« erst in einer Distanz von 180 palmi (40·14 m) ein Ende findet. Die noch erhaltene Stuckdekoration der Decke zeigt zwei Gesimsstreifen, die in mehrfach gebrochener und gewellter Linie den Raum der Tiefe nach überspannen².

Sobald der Bau des Oratoriums einigermaßen vorgeschritten war, begann man auch die rückliegenden Baulichkeiten in Angriff zu nehmen. Die Höfe (Taf. 43) wurden mit drei übereinander angeordneten Loggien umgeben, bei denen Borromini nach praktischen Gesichtspunkten zwischen dem unteren offenen, dem mittleren geschlossenen und dem oberen völlig freiliegenden Gange schied. Da an die mittlere Loggia die Zellen der Väter anstießen, mußte für einen geschützten Korridor gesorgt werden, wobei Borromini besonderen Wert darauf legte, daß die zwischen den Bogen eingespannten Mauern nicht an der Außenkante der Pfeiler auf der Hofseite, sondern an der Innenkante auf der Loggienseite sich ansetzten. Im Innern des Ganges erhielt man auf diese Weise gleichweit vortretende Glieder auf beiden Seiten. Ferner konnte man auf der Außenseite die Intervalle zu Balkons ausnutzen. Und schließlich machte am Äußeren das Vorspringen der Pilaster um drei Palmen (0,67 m) »un gran rompimento con molto gusto dell' occhio«. Dieser letztere Grund war für Borromini entscheidend. Die herkömmliche doppelte Bogenstellung des Hofes sollte sich mit einer Ordnung von Kolossalpilastern verbinden, wie sie Michelangelo am Palazzo di Campidoglio erfunden hätte und von keinem nachgeahmt worden wäre³. »Ohne die Anhäufung von so vielen großen und kleinen Pilastern und ohne die Vervielfältigung von Basen, Kapitellen und Gesimsen ist sie umso majestätischer geworden, indem sich die Pilaster zwischen den Bogen gleich ebensoviele Giganten erheben, die das Hauptgebälk stützen und über sich als Bekrönung die Balustrade und die Pflanzen der ungedeckten Loggia tragen, was einen höchst lebensvollen Anblick abgibt. Obgleich der Schmuck scheinbar über das, was die bescheidenen Väter vorschrieben, hinausging, wird man nichtsdestoweniger finden, daß, wenn man die Teile genau ansieht, das Gefallen mehr von der lebensvollen Gesamtanlage als vom Material oder vom Schmuck ausgeht, indem ich mich bei den Kapitellen mit fünf einfachen, glatten Blättern ohne Voluten und ohne weitere reichere Ausführung begnügte«. Durch die Einfügung der großen Pilaster hatte Borromini die für Arkadenhöfe traditionelle, noch in seinem Hof von S. Carlino vorhandene Herrschaft der Horizontale zugunsten der vertikalen Entwicklung gebrochen. Durch das Hochschieben der oberen Arkaden in die Gebälkzone wird diese Tendenz noch verstärkt.

¹ Op. arch. 27.

² Auf der Südseite des großen quadratischen Saales brachte Borromini zwei kleine Fremdenzimmer mit darüber befindlichen, für die Diener bestimmten Mezzaninkammern an. In der vom rechts flankierenden Fassadenpilaster verstärkten Ecke, die schon im unteren Geschoß eine versteckte Wendeltreppe aufgenommen hatte, wurde eine gleiche derart angebracht, daß sich die unteren Windungen in die Mauerdicke hineinlegen und erst die oberen Stufen in Höhe des Wölbungsansatzes aus der Mauer heraustreten würden, wenn hier nicht die Ecke durch einen Viertelkreis abgeschrägt gewesen wäre. Am Fuße dieser Treppe befindet sich eine kleine Türe nach der Galerie, so daß der Diener, ohne seinen Herrn zu stören, von seinem Zimmer hinabsteigen und die Fremdenwohnung verlassen konnte.

³ Op. arch. 21.

Die innere Einteilung der an den beiden Höfen anliegenden Wohnräume der Brüder konnte mit den Loggien nur im unteren Geschoß übereinstimmen, wo für das Refektorium und andere Räumlichkeiten eine größere Höhe erwünscht war. Das folgende Geschoß mußte für die Zellen der Brüder niedriger gehalten werden, so daß der Boden des zweiten Stockwerkes schon in Höhe der Kämpfer der oberen Arkaden zu liegen kam. Infolgedessen mußte dieses und das folgende obere Stockwerk eigene Korridore erhalten, die durch hinauf- und hinabführende Treppen mit der ungedeckten Loggia in Verbindung stehen. Auf solche Weise wurden unter völliger Ausnützung des Raumes richtige Proportionen der Zimmer gewonnen und zugleich für den Hof die freien hohen Loggiengänge geschaffen. Für das obere dritte Stockwerk erreichte Borromini eine genügende Höhe, indem er die Wölbungen bis in den Dachstuhl hineinführte, wobei das *Opus architectonicum* auf den großen Saal des Palazzo Pamfili hinweist, dem Borromini auf gleiche Weise eine größere Höhe gegeben habe, ein wertvoller, bis jetzt merkwürdigerweise gar nicht beachteter Hinweis auf seinen Anteil an diesem Palastbau. Mit Stolz läßt Spada Borromini die ungedeckte Loggia beschreiben, die im ununterbrochenen Lauf beide Höfe umzieht und mitten in dem bevölkertsten Teil von Rom den Brüdern die beste Luft und den schönsten Aufenthalt im Freien zwischen dem Grün der Orangen und Zitronen gewähre. Für den Hof selbst waren Gartenanlagen geplant, für deren mittlere Fontäne verschiedene Entwürfe¹ erhalten sind (Taf. 42).

Besondere Aufmerksamkeit wandte man dem Bau des Refektoriums und der anstoßenden Wirtschaftsräume zu (Tafel 45, 1). Ende 1638 wurde mit der Ausführung begonnen². In der Sitzung vom 12. Jänner 1639 beschloß man die von Maruscelli ursprünglich vorgesehene Lage des Refektoriums nördlich der Tribuna aufzugeben und dasselbe zwischen der Anticamera des Heiligen und dem an der Strada di Parione gelegenen Knie des Nordflügels einzuordnen. Zugleich auch billigte man die ovale Form, deren allmähliches Entstehen die Vorentwürfe erkennen lassen. Durch seine Lage zwischen dem zweiten und dritten Hof war es dem Straßenlärm entrückt, kam direkt neben Küche und Wirtschaftsräume zu liegen und blieb doch durch den dazwischenliegenden Hof vor Geruch und Hitze bewahrt. Um den großen Raum nicht zu niedrig halten zu müssen, wurde der Boden in der Höhe des tieferen Wirtschaftshofes gelegt. Trotz der dadurch gewonnenen vier palmi (0·89 m) war das Refektorium, unter Beibehaltung der rechteckigen Form mit einer Höhe von 34 palmi (7·58 m), bei einer Länge von 83 palmi (18·50 m) und einer Breite von 40 palmi (8·92 m) für das Auge noch immer nicht genügend hoch. Eine Erhöhung des Saales hätte die für die Vorlesungen nötige Akustik verschlechtert. Dies gab nach Borrominis Darstellung den Anstoß zur Bildung eines ovalen Raumes, der für das Auge kleiner und deshalb besser zur Höhe proportioniert erscheinen mußte und doch eine ausgezeichnete Akustik mit sich brachte. Dazu kam, daß auf diese Weise eine Wendeltreppe, die zu einem noch stehengebliebenen Hause gehörte und in einer Ecke des Saales zu liegen kam, zunächst nicht weggerissen zu werden brauchte, da dazu der Besitzer, der sich weigerte, den Brüdern Platz zu machen, nur nach längeren Verhandlungen gezwungen werden konnte, ein Beispiel, wie die systematische Anlage Borrominis sich erst allmählich durch-

¹ Alb. n. 336. Die durchaus auf das Gesunde, Praktische und Schöne gerichteten Ideen Borrominis haben leider im 19. Jhdt. kein Verständnis gefunden. Die Räume wurden durch Verbauung der unteren Loggia im vorderen Hof, durch Einziehen eines nördlich der Sakristei gelegenen Flügels, durch Ausnützung der oberen ehemals freien Loggia für Korridore und Zimmerfluchten und schließlich durch Aufsetzen eines neuen Bibliothekssaales auf den Sakristeiflügel in einer Weise verengt, daß von all den von Borromini so sorgfältig aufgezählten Schönheiten und praktischen Vorteilen fast nichts übrig geblieben ist.

² Vgl. den Kongregationsbericht vom 29. Dezember 1638.

zusetzen vermochte. Die Form der Ellipse brachte für das Refektorium wie desgleichen für die darüber befindliche, ebenfalls ovale Sala di ricreazione den weiteren Vorteil mit sich, daß die längs der Mauer sitzenden Brüder auf die leichteste Weise bei den religiösen Konversationen miteinander sprechen konnten. Fernerhin konnten die gewonnenen Eckräume für praktische Zwecke gut verwendet werden. In der Mitte der Westseite war die Vorlesekanzel angebracht, gegenüber eine kleine Türe, die durch eine Loggia mit der Küche in Verbindung stand. Nach Norden wurde dem Refektorium ein Lavamano vorgelegt, das zwei eigenartig geformte Fontänen zum Händewaschen enthielt (Taf. 48)¹. Über einem ganz gotisch profilierten Fuß erhebt sich zwischen vier Wasserbecken, die sich vom Stamme wie Kelchblätter abspreizen, die große, halbgeschlossene Blüte einer Tulpe. Aus vier, heute verschwundenen Metallarmen, deren Hähne einst als Vögel, Eidechsen und Bienen gebildet waren, ergießt sich Wasser in die Becken. Architektonische Formen sind fast gänzlich verschwunden. Auch der Fuß erscheint dem Stengel einer Pflanze verwandt. Der schöne bläulich-graue, weißgeaderte Marmor unterstützt den Eindruck eines von innerem Saft erfüllten pflanzlichen Gebildes. Dabei darf man nicht von einer direkten Naturnachahmung sprechen. Mit der ihm eigenen Gestaltungskraft hat Borromini einem tektonisch fest geschlossenen Körper die Frische und Lebendigkeit einer Blume verliehen.

Die Sala della Ricreazione, die als gleichgestalteter Raum über dem Refektorium zu liegen kam, dient als neuer Beleg für die Absicht Borrominis, einen Bau nicht nur der Tiefe, sondern auch der Höhe nach symmetrisch zu entfalten. Dieser obere Raum ist bei einer Höhe von 9,81 m durch zwei Stockwerke hindurchgeführt, da hier nicht wie beim Refektorium auf eine besonders günstige Akustik geachtet zu werden brauchte. Als einziger Schmuck dient dem Saal ein großer Kamin, der sich in Form eines Zeltes zwischen den mittleren, auf die Loggia hinausgehenden Fenstern über ovalem Grundriß erhebt² (Taf. 46). Das Material, kostbarer Saligno-Marmor, lieferte ein bei der Fundamentierung aufgefundener antiker Säulenschaft. Auch dieser eigenartige Entwurf ist aus dem Prinzip Borrominis hervorgegangen, seine Bauten von innen heraus zu entwickeln. Dem Oval des Kamines entspricht das größere des Saales, dem in konkaver Schwingung zeltförmig eingezogenen äußeren Mantel des Rauchfanges antwortet darüber das in gleicher Schwingung emporsteigende Gewölbe des Raumes³.

An der Südseite der Ovalsäle schließen sich zwei übereinanderliegende Kapellen an, die sich zugleich mit der schon früher erbauten, von der Kirche aus zugänglichen Kapelle San Filippo Neris über dem Grab des Heiligen befinden, so daß über diesem an drei Stellen zu gleicher Zeit Messe gelesen werden konnte. Für die Tür der im ersten Stock gelegenen Kapelle hat Borromini eine reiche Umrahmung⁴ ausgeführt, desgleichen für die vier in dem Querschiff der Chiesa Nuova sich befindlichen Türen⁵, auf die sich sein Anteil an der Innendekoration der Kirche beschränkt. Letztere sind in hohe und schmale Pilasterintervalle eingefügt und dementsprechend durch obere Medaillons nach der Höhe entwickelt.

Während Oratorium und Refektorium mit dem Jahre 1641 bis auf die Ausstattung

¹ Nur die eine hat sich erhalten. Sie befindet sich gegenwärtig in der Küche der Filippiner.

² Ein nur im Stich erhaltener reicherer Entwurf ließ zu Seiten der Spitze große Lilienblüten hervorkommen (vgl. op. arch. tav. 66). In einer Kongregationssitzung vom 21. August 1641 entschloß man sich für die einfachere Form ohne die Lilien.

³ Die innere Ausstattung dieser beiden Ovalsäle, wozu noch die Arbeit für das Gestühl kam, zog sich im übrigen bis zum Jahre 1643 hin.

⁴ Entwurf in der Alb. n. 315.

⁵ Vorentwürfe in der Alb. 660 und 661 (Taf. 41, 5).

vollendet waren, ging man erst jetzt, im Frühjahr 1642, an die schon seit dem 11. September 1638 beschlossene Errichtung der Bibliothek. Am 30. März beschloß man für den Bibliothekar drei Zimmer zu schaffen. Über die Frage, ob man den Bibliothekssaal einwölben sollte, wurde in der Kongregationssitzung vom 30. Juli verhandelt, wobei man sich für die gerade Decke entschloß. Die Zahlungen für Türen, Fenster, Decke und Stukkaturen dauerten bis Ende 1643. Zu Beginn des Jahres 1644 konnten die Bücher aufgestellt werden (Zahlung vom 1. Februar).

Die ursprüngliche Form der Bibliothek stimmt mit dem heutigen Zustand, der auf einen Umbau vom Jahre 1666 zurückgeht, nicht mehr überein. Schon von außen erkennt man an den im Gegensatz zur Fassade nur in beworfenem Mauerwerk ausgeführten seitlichen Eckaufbauten, daß der Bibliothekssaal eine nachträgliche Erweiterung fand. Betritt man das Innere des Saales, der das ganze obere Geschoß des Südflügels bis auf drei kleinere Räume einnimmt¹, die in der Verlängerung der Ostloggia sich an die östliche Schmalseite des großen Raumes anschließen, so läßt schon die unsymmetrische Anbringung der Fassadenfenster, die nur den östlichen Teil beleuchten, einen späteren Umbau vermuten. Fernerhin bemerkt man eine ungleichmäßige Bildung der Pilasterintervalle, die sich nach Westen zu verbreitern, so daß die Quadrate und Kreise der Deckenfelder zu Rechtecken und Ellipsen werden. Mit dergleichen Unregelmäßigkeiten hätte sich Borromini niemals abgefunden.

Den ursprünglichen Zustand können uns die erst zu Beginn des 18. Jhdts. entstandenen Stiche des *Opus architectonicum* ebenfalls nicht wiedergeben. Dagegen beschreibt der dazu gehörige, aber früher entstandene Text, den Abbildungen widersprechend, die Bibliothek, wie sie von Borromini ausgeführt wurde. Desgleichen gibt eine dem Manuskript des *Opus architectonicum* beigefügte Zeichnung das ursprüngliche Aussehen wieder (Taf. 45, 2). Grundrisse des alten Zustandes finden sich in der Biblioteca Vallicelliana (cod. 657, fol. 354) und in der Albertina (n. 296). Danach hatte der Bibliothekssaal als bedeutend kleinerer Raum den fünf Achsen der Fassade entsprochen. Die Balkontür und die vier Fenster der Fassadenwand lagen den fünf Fenstern der Nordwand gegenüber. Entsprechend war die Decke in fünf Querreihen von je drei Feldern eingeteilt. Diese völlig symmetrische Anlage mußte den Raum in viel besseren Proportionen erscheinen lassen und stellte die beim Oratorium fehlende Übereinstimmung zwischen Fassade und Innerem wenigstens in bezug auf die Bibliothek her. Im westlichen Drittel des jetzigen Bibliothekssaales befanden sich fünf Räume. Auf Seiten der Haupttreppe und der bis zur Bibliothek hochgeführten Wendeltreppe lagen zwei Zimmer des Bibliothekars, südlich anschließend ein für das Archiv der Kongregation und ein für Antiquitäten und Medaillen bestimmter Raum. Direkt an die westliche Schmalseite des großen Saales grenzte ein fünfter größerer Raum an, in dem man die in die Zellen ausleihbaren Bücher aufgestellt hatte. Wie in den beiden unteren Geschossen waren auch hier die Türen in der mittleren Längsachse des ganzen Flügels angeordnet, so daß eine mit einem Blick übersichtbare Folge von Räumen entstanden wäre. Dieser Übereinstimmung der inneren Gliederung liegt gleichfalls die Absicht der Verbindung aller Teile zugrunde. Die noch heute bestehenden drei Räume der Ostseite waren für die Benutzer der Bibliothek bestimmt und durch eine Gittertüre vom Hauptraum abgeschlossen, so daß der Bibliothekar nicht gezwungen war, zur ständigen Überwachung anwesend zu sein, eine Einrichtung also, die schon unseren heutigen Leseräumen entspricht, die bekanntlich von den Büchermagazinen nach Möglichkeit getrennt sind.

Der große Saal erhielt eine flache von Balken getragene Holzdecke, um das Ora-

¹ In einer Länge von 35'24 m, einer Breite von 12'90 m und einer Höhe von 15'14 m.

toriumsgewölbe möglichst wenig zu belasten und die Mauern keinem Seitenschub auszusetzen, dem sie hier oben ohne Verstrebung und Beschwerung nicht gewachsen gewesen wären. Den Deckenbalken entsprechen die korinthischen kannelierten Pilaster der Seitenwände, deren untere Hälfte durch Bücherregale verdeckt wird. Erst in dem späteren Bibliothekssaale der Sapienza hat Borromini es verstanden, beides, Bücherregale und Wandgliederung, in direkte Beziehung zu setzen. Auch für den in halber Höhe der Bücherschränke herumlaufenden Gang ist noch nicht die richtige Lösung gefunden. Infolge seiner unnötig großen Breite machen sich direkte Stützen notwendig. Und wenn auch Borromini die erst geplanten Säulen durch schlanke Baluster ersetzte, um die Bücherreihen, den größten Schmuck eines Bibliothekssaales, nicht allzusehr zu verdecken, so konnte mit diesem Notbehelf der einheitliche Raumeindruck der späteren Bibliotheken noch nicht erreicht werden¹. Allerdings war Borromini daran gebunden, die schon vorhandenen Bücherschränke aus Nußbaumholz zu benutzen. So setzte er das Geländer des Ganges aus den Schildern zusammen, die sich früher am Kopfe einer jeden Schrankabteilung befunden hatten. Vier Wendeltreppen führen in den Ecken des Saales zwischen den Büchergestellen zu dem Gange empor. Sehr zum Nachteil des Gesamteindruckes kam der oberste dekorative Aufsatz der Bücherschränke nicht zur Ausführung. Über zwei Füllhörner sollte vor jedem Pilaster ein von einem Kranz umschlossenes Medaillon mit dem in chiaro oscuro gemalten Porträt eines Wohltäters, vor den Intervallen Kartuschen und in den Ecken Blumenvasen angebracht werden. Eine solche durch unzählige Blattspitzen und Blumenknospen belebte obere Silhouette wäre als Überleitung zu den sonst allzu unvermittelt hinter den Bücherschränken hervorkommenden Pilastern sehr am Platz gewesen und kann durch die gegenwärtigen kümmerlichen Schilder in keiner Weise ersetzt werden. Nur eine einzige Probe dieser Dekoration ist auf der Südseite in dem Denkmal des Kardinals Baronio von dem Meister Girolamo Maggi ausgeführt worden² (Taf. 47). Ein freistehender Kranz umrahmt die von Lilien umgebene Büste, über der sich ein von Palmen umschlossenes Kreuz erhebt, während unter der Büste Sterne erscheinen, die ihre unregelmäßigen Strahlen nach allen Seiten aussenden. Das Denkmal charakterisiert die Neigung Borrominis nach einer möglichst scharfkantigen, präzisen Formgebung, wohl auch ein Erbteil seiner oberitalienischen Heimat, die sich im 15. Jhdt. an einer harten, aber kräftigen Plastik nicht hatte genugtun können. Ferner beweist der aus freistehenden naturalistischen Formen ohne ein tragendes architektonisches Gerüst zusammengesetzte Aufbau, wie weit schon Borromini auf dem Wege der Emanzipation der Dekoration von der Architektur vorgeschritten war.

Für die langen Reihen der in Pergament gebundenen Bücher gibt die neutrale Haltung der cremefarbenen Architekturglieder und das Chiaroscuro des Deckengemäldes, der »Sapienza divina« von Giovanni Francesco Romanelli, eine passende Folie, so daß von den Absichten Borrominis wenigstens jene, auf eine koloristische Einheit abzielende zur Durchführung kam. An der Decke sollte die einfache graue Farbe den gleichen Eindruck hervorrufen und dementsprechend ist die Dekoration derselben gehalten. Zugleich aber nutzte Borromini die Holzkonstruktion für seine besonderen Absichten aus. So lösen sich die Sterne der Kassetten um der plastischen Wirkung willen fast völlig von der Fläche los. Auf der östlichen Schmalseite schließt ein Holzgitter die mittlere Türe, für das in der Albertina ein Vorentwurf (n. 325) vorhanden

¹ Durch die modernen unförmlichen Pulte zwischen den Balustern ist der Raum weiterhin versperrt worden.

² Zahlungen vom 1. und 10. März und 1. April 1644.

ist¹ (Taf. 40, 4). Im Muster des Ziegelbodens erscheint noch einmal die Gliederung der Decke.

Die eigene Arbeit Borrominis war zum guten Teil auf das rein Geistige gerichtet, weshalb es ihm nahelag, für die besonderen Wünsche und Bedürfnisse der Studierenden zu sorgen. Für diejenigen, welche in der Bibliothek ganz zurückgezogen arbeiten wollten, brachte er in den Fensternischen auf der Galerie Sitze und Tische an, wodurch das viele Treppensteigen erspart wurde. Auf der damals noch nicht wie jetzt verbauten oberen offenen Loggia konnten sich die Leser in frischer Luft, allem Lärm entrückt, aufhalten. Ebenso war der Balkon des oberen Geschosses der Fassade für die Studierenden gedacht, die von hier aus einen prächtigen Blick nach dem Janiculum genießen konnten.

In konstruktiver Hinsicht hatte die Anlage der Bibliothek den großen Nachteil, daß die hohe Mauer der westlichen Schmalseite des Saales direkt auf das weitgespannte Gewölbe des Oratoriums zu stehen kam. Es zeigten sich bald Sprünge, die sich ständig verbreiterten, so daß in einer Kongregation vom 10. Oktober 1665 beschlossen wurde, die lastende Westseite bis auf die Umfassungsmauer des Oratoriums hinauszuschieben und auf diese Weise zugleich eine Vergrößerung des Bibliothekssaales zu erreichen. Borromini selbst, der keinen Einspruch erheben konnte, da seit 1652 an seiner Stelle Camillo Arcucci als Architekt der Kongregation bestellt war, mußte diesen Mißerfolg, der zugleich eine Verunstaltung des Baues nach sich zog, schwer empfinden. Der Gedanke daran wird zu dem von ihm kurz darauf gefaßten tragischen Entschluß, sich das Leben zu nehmen, nicht unwesentlich beigetragen haben.

Mit der Gestalt, die so allmählich die Bibliothek annahm, ist die Ausbildung der Fassade (Taf. 39) eng verknüpft. Wie schon mitgeteilt, hat Borromini ursprünglich an eine Kolossalordnung gedacht, die vermutlich denen der Höfe entsprochen hätte. Erst als die Idee der Bibliothek auftauchte, entstand der Plan, zwei Ordnungen übereinander anzubringen. Nach dem *Opus architectonicum* sollte die Fassade als Tochter der Kirchenfront kleiner, weniger geschmückt und von geringerem Material sein als diese. Der Travertin wurde durch den Ziegelrohbau ersetzt, an Stelle der korinthischen Ordnung trat eine schmucklose, die sich begnügte, die architektonischen Einzelglieder anzudeuten. Nur durch einfassende Voluten wird die Kapitellform der unteren Ordnung markiert, die Basen bestehen aus wenigen Gliedern². Der Grund zu diesen Einschränkungen lag an den Vätern, die im *Opus architectonicum* als eine Kongregation von so zurückhaltender Gesinnung bezeichnet werden, daß sie Borromini bei allen Verzierungen Einhalt geboten hätten, weshalb er an vielen Stellen mehr ihrem Willen als der Kunst gehorchen mußte. Aber auch dieses Hindernis war für Borromini nur ein Anlaß, seinen Scharfsinn zu zeigen, wobei ihm wieder die Antike den richtigen Fingerzeig gab. Außerhalb der Porta del Popolo hatte er nach *Op. arch.* II an einem Turm die antike Technik kennen gelernt, durch lange und schmale Ziegelstücke einen möglichst engen Fugenschluß zu erreichen, so daß die ganze Mauer womöglich wie aus einem Stück erscheint. In gleicher Weise ließ er bei der Fassade des Oratoriums die Ziegel nach dem Winkelmaß zuschneiden, so daß er glatte geschlossene Flächen und eine ebenso feine wie scharfe Begrenzung erhielt. Im übrigen diente ihm der Ziegel zu einer Verstärkung des Fassadenreliefs, indem sich die einzelnen Felder durch streifenförmiges Abstufen vertiefen ließen. Die Feinheit und Präzision dieser Backsteintechnik ist vor allem an den unteren

¹ *Op. arch.* II.

² Ein reicherer, nicht ausgeführter Entwurf im *Op. arch. tav. V* wiedergegeben; vgl. auch Alb. 291 (Taf. 38).

Fensterischen bewundernswert, deren vier Kappen sich abwechselnd ein- und auswärtswölben. Ferner erscheint hier im Kleinen, was die Gesamtfassade im Großen wiederholt, das gegenseitige Durchdringen von konkaven und konvexen Formen. Für die Schwingung der Fassade war, wie die Vorzeichnungen und die eigenen Worte Borrominis beweisen, ein technischer Grund maßgebend gewesen, nämlich die Notwendigkeit, das innere Gewölbe durch vorgelegte Verstärkungen zu verstreben. Wichtiger war der künstlerische Beweggrund, die Fassade durch Umwandlung zur Nische besser an die ähnliche Raumform des Platzes anzuschließen. Während beim unteren Geschoß noch der geschlossene Kubus des Bauwerkes durch die konvex vorgewölbte Mittelpartie sich gegenüber der Nischenform durchsetzt, öffnet sich das obere Geschoß im Gegenspiel in einer doppelten Nische, um, der Enge des Platzes entrückt, den weiteren Raum umspannen zu können. Die Einzelformen sind wieder aufs engste mit dem System des Ganzen verflochten. In den unteren Fensterischen erscheint das Aufstreben noch tief in der Mauer gebunden, wo es sich in den gleich Flammen aufsteigenden Spitzen des Gitters äußert (Taf. 40, 2 und 3)¹. Giebel sind vermieden, um den Ablauf der Pilaster nicht zu stören. Nur die Form der Nischenkalotten markiert sich in der Fläche. Drei stufenweis vorspringende Streifen leiten mit kräftigen Schattenlinien zu dem ausgesprochenen Relief des folgenden Geschosses über. Als ob Wellen von unten an ein Gebälk heranschlagen, so stoßen die hoch hinaufgeschobenen Giebel der Rundbogenfenster gegen den Fries des Gebälkes, dessen Profile und Kapitelle sich mit diesen Fensterbekrönungen zu einer reichbewegten Zone zusammenschließen. Mit der Überwindung dieses unteren Gesimses beginnen sich die Formen zu strecken. An der oberen und unteren Seite der Fenster setzen Rundformen an, verstärkt durch die Feldervertiefungen, die ebenfalls die Fensterform verlängern. Die Giebel² sind jetzt frei von jedem lastenden Druck und verbinden sich leicht mit dem mittleren Rund der Nische zu einer gewellten Linie. Wieder wohnt der perspektivisch verkürzten Zeichnung der Kalottengliederung der Nische³ jene stark auseinanderstrebende Kraft inne, welche Borromini stets vom Zentrum ausgehen ließ. Den gleichen Dienst tat ihm die große Palmette über der Balkontüre, welche letztere zusammen mit der sich vorwölbenden Balustrade der Verbindung beider Geschosse dient. Auch die Kapitellform entfaltet sich hier oben reicher. Das korinthische Kapitell erscheint wie von Blumen durchwachsen, die bei der seitlichen Anfügung von Halbpilastern auch die entstehenden Ecken aussetzen, um zwei Kapitelle zu einem Ganzen zusammenzuschließen.

Als Abschluß folgt über den drei mittleren Achsen ein Giebel, dessen Rund in der Mitte von einem Spitzgiebel durchstoßen wird, worin das in der Mittelachse so kräftig nach vorwärts und oben drängende Streben ausklingt. Die mittleren Pilaster setzen sich als Lisenen durch das Giebelfeld hindurch und stoßen mit der oberen Giebellinie dort zusammen, wo die Einknickung durch die Zusammenfügung des geraden mit dem geschwungenen Teil entsteht. Man vermeint, es sollte damit die emporstrebende Kraft des Giebels niedergebunden werden. Für Borromini ist ferner bezeichnend, daß er die seitlichen Gesimsstücke sich frei wie kräftige Schultern herausheben ließ. Mehr noch als wie die Schwingung der Fassade mußte diese abschließende Giebelform als eine kühne Neuerung erscheinen. F. Martinelli spricht von der aus geraden und gebogenen Teilen zusammengesetzten Giebelform als einer

¹Die vier Vorentwürfe in der Alb. n. 326 bis 329 zeigen, wie Borromini das Muster aus der Herzform entwickelte.

²Vorentwurf in der Alb. n. 306.

³Vorentwurf, mit der Ausführung übereinstimmend, in der Alb. n. 305.

»terza specie tanto inusitata, quanto ingegnosa«¹. Ein neues Streben, das in der Linie die funktionelle Kraft zu erwecken suchte, trat hier zutage und erinnert uns heute an die Gotik, die zu ähnlichen Resultaten wie zur Form des sogenannten Eselrückens gekommen war.

Trotz dieser Berührung mit der nordischen Kunst muß man sich hüten, von einer subjektiven bildmäßigen Auffassung zu sprechen. Der italienische Architekt sah auch jetzt in seinen Bauten vor allem die plastische Aufgabe. Borromini modellierte seine Fassaden in Wachs, als ob er es mit einem Relief zu tun hätte. Dagegen hat er nie daran gedacht, seine Bauten in perspektivischen Zeichnungen bildmäßig darzustellen. Sein durchaus auf das Plastische gerichteter Sinn zeigt sich bei der Beschreibung im *Opus architectonicum*: »Ich gab der Fassade die Gestalt eines menschlichen Körpers, der mit offenen Armen jeden umfaßt, der eintritt. Diesen Körper teilte ich in fünf Teile, in Brust, zwei Ober- und zwei Unterarme«.

Noch kräftiger würde sich die Oratoriumsfassade hervorheben, wenn nicht ihre obere Umrißlinie durch die seitlichen Aufbauten eingezwängt und die Voluten, die einst als abschließendes Gesims wie Wellen gegen die Hauptfront anliefen, in kraftlose Blenden verwandelt worden wären. An den seitlichen Achsen sind die später so oft nachgeahmten Fensterrahmen zu beachten, bei denen im oberen Stockwerk eine einfache Profillinie im flüssigen Zug die Öffnung umläuft², während im mittleren Geschoß das Rundbogenfenster nur mit einem einzigen parallel gebogenen Giebelfragment überdeckt ist.

Die nach Norden und Westen liegenden Außenseiten der Casa de' Filippini sind zuerst in Rom für die Art und Weise vorbildlich geworden, wie ein Nutzbau durch einige wenige, wenn auch noch so einfache Motive gegliedert werden kann. Auch hier mußte die gebogene Fläche zur Verbindung dienen. Durch mächtige Hohlkehlen werden die Ecken abgeschrägt, wodurch der Blick gezwungen wird, den Bau als Block aufzufassen. Desgleichen dient die einfache, an Stelle des Kranzgesimses tretende Hohlkehle dazu, die Front mit dem Straßenraum zu verbinden. Für Borromini handelt es sich hier nur um die Konsequenz seiner Anschauungen, für die Zeitgenossen, besonders aber für die Nachwelt, wurde diese anfänglich individuelle Form in ungezählten Nachahmungen zu einem allgemeinen Stilmerkmal.

Mit dem Jahre 1643 fand die erste große Bauperiode ihr Ende. Am 15. April wurde in der Kongregation beschlossen, Mitte August die neuen Wohnungen zu beziehen. Es trat ein Stillstand in den Arbeiten ein. Einen großen Verlust, besonders für Borromini, bedeutete der Weggang Virgilio Spadas, der 1644 von Innozenz X. an den päpstlichen Hof berufen wurde.

Am 9. Jänner 1647 beschloß man den Bau auf der Seite des Monte Giordano fortzusetzen. Nach dem Platz zu wurde die Fassade durch einen von Lisenen gegliederten Risalit und durch die Verbindung mit einem Uhrturm monumental ausgestaltet (Taf. 49). Die großen einfassenden Lisenen und die direkt im Turm sich fortsetzenden mittleren Streifen lassen den Bau in ausgesprochenen Vertikalen nach oben streben, denen durch kleine, aber wirksame Mittel wie die Führung des mittleren Gurtbandes ein fester Halt gegeben wurde. Fast unvermittelt folgt der Uhrturm, der aber gerade der starken Abstufung in der Silhouette seine kräftige Erscheinung verdankt. Wieder wird man an die Gestalt des Menschen erinnert, dessen Schultern sich frei erheben. Der sich zwischen den korinthischen Eckpilastern konkav einziehenden vorderen Front des Turmes antworten die seitlichen Flächen mit einer konvexen

¹ Roma ricerc., R. 1658, 81.

² Zeichnung in der Alb. n. 307.

Vorwölbung. Als Bekrönung dient ein eisernes Glockengestell, das sich ähnlich der Baldachinkonstruktion von St. Peter aus vier Doppelvoluten zusammensetzt. Für die raummodellierende Kunst Borrominis ist es bezeichnend, daß die wenigen schwarzen Linien des Eisengerüstes gleich den Strichen einer Zeichnung genügen, die Vorstellung eines ganzen Helmes hervorzurufen.

Im Jahre 1649 wurde der Uhrturm zur Vollendung gebracht. Er sollte die letzte Arbeit Borrominis für die Kongregation sein. Infolge von Differenzen, die sich aus dem Verlangen der Väter ergaben, daß der Architekt die von dem Maurermeister Defendino Pescal geleistete Arbeit wegen dessen nachträglichen Forderungen aufs neue schätzen sollte¹, legte Borromini im Jahre 1650 sein Amt als Architekt der Kongregation nieder.

Unter seiner Leitung waren im Verlauf von dreizehn Jahren alle wesentlichen Arbeiten vollendet worden. Von dem, was nach ihm gebaut wurde, ist die Durchführung der die Ostseite des Komplexes freilegenden Via della Chiesa Nuova² zu erwähnen. Nach den Entwürfen Carlo Rainaldis³ haben die langen Fluchten ein völlig gleichmäßiges Äußeres mit durchlaufenden Gesimsen erhalten.

Einen Reflex der bei den großen Bauten verwirklichten Ideen finden wir zumeist in den kleineren Aufgaben wieder. Die Fassade des Oratoriums di S. Filippo Neri wiederholt sich in dem Altar der Verkündigung in SS. Apostoli in Neapel (Taf. 50). In gleicher Weise ist die Fläche konkav eingezogen, wölbt sich die Mittelachse im Gegenschwung nach vorwärts, deckt ein aus runden Seitenteilen und geradschenkligter Spitze zusammengesetzter Giebel die mittlere Fläche, während die äußeren Achsen durch ein gerades verkröpftes Gesims abgeschlossen werden. Die Formen der Innendekoration des Oratoriums kehren in den über dem Mittelbild hervorbrechenden Lilien und den Balustern der in Kurven geschwungenen Balustrade wieder. Zeitlich fallen beide Arbeiten ziemlich genau zusammen.

Kardinal Ascanio Filamarino, Erzbischof von Neapel, hatte einer Reihe der hervorragendsten Künstler, an ihrer Spitze Guido Reni, die Arbeit an dem zuerst für den Dom in Neapel bestimmten Altar übertragen⁴. Die Wahl Borrominis als Architekten beweist das Ansehen, welches der Künstler sich bereits in der zweiten Hälfte der Dreißigerjahre erworben hatte. 1642 wurde der Altar der Inschrift zufolge eingeweiht.

Während Borromini am Bau des Oratoriums sich mit dem bescheidensten Material behelfen mußte, wurde der Altar aus kostbarem Mozzetta-Marmor errichtet. Jede Kleinigkeit, die nicht befriedigte, mußte neu gemacht werden. Vier in Nischen gestellte Kompositsäulen umfassen die Gemälde Guido Renis, in der Mitte die Verkündigung⁵, seitlich in je zwei übereinander angeordneten Gestalten die vier Kardinaltugenden. Unterhalb des Hauptbildes fügt sich ein von Francesco Fiammingo entworfenes Puttenrelief ein. Zu Seiten des Altars erscheinen das von Pietro da Cortona gemalte Porträtmedaillon des Kardinals und das seines Bruders D. Scipione, letzteres von der Hand des Mosè Valentino.

Die Sorgfalt, die der Bauherr seiner Stiftung angedeihen ließ, war für Borromini nicht in jeder Beziehung von Vorteil. Der Schmuck der Kapitellzone mittels großer

¹ Der Fall wurde in der Kongregation vom 11. November 1650 besprochen. Zum letztenmal erhielt Borromini seine Provision am 20. Juli 1650.

² Die Eröffnung erfolgte nach der Inschrifttafel im Jahre 1675.

³ Totti, *Ritratto di R.*, 1689, 225.

⁴ C. Celano, *Città di Napoli*, Napoli 1758 (1. Aufl. 1692), I 187. Außer bei Celano findet sich die Beschreibung noch bei sämtlichen Biographen Borrominis.

⁵ Später durch den Kardinal dem König von Spanien geschenkt und am Altar durch eine Mosaikopie ersetzt.

Festons, die in Relief ausgeführten Flächenfüllungen des Postamentes sind Formen, die Borromini, nach organischer Belebung und Erleichterung des Aufbaues strebend, schon überwunden hatte. Vor allem aber war die Aufgabe an sich, einen Altar ohne Verbindung mit der übrigen Architektur zu schaffen, seinem künstlerischen Empfinden geradezu entgegengesetzt. Borromini half sich durch die Übernahme des Fassadensystems von S. Filippo, wobei er auf seine ursprüngliche Idee, die letztere durch eine Kolossalordnung zu gliedern, zurückgreifen konnte. Unter Vermeidung eines zu großen Formenreichtums geben die vier Säulen in ihrer edlen, durch die begleitenden Schattenlinien hervorgehobenen Gestalt den besten Rahmen für Guido Renis Bilder. Die sich wölbende Bewegung der Flächen unterstützt die schon in den Säulen wirkende Tendenz, die Bilder raumhaft zu vertiefen. In dem klaren, in wenigen Linien sich aussprechenden Bildaufbau Guido Renis lag ein Element, das Borromini durch die Führung der Umfassungslinien zu unterstützen verstand. Die Bewegung von Maria und den Engeln wiederholt sich in der seitlich eingeknickten Form des oberen Abschlusses. Der edle Schwung dieser reinen Linien läßt die Szene der Verkündigung wie in einem leisen Echo verhallen. Die gleiche feine Empfindung zeigt sich in der Rahmung der seitlichen Heiligenfiguren. Bei den unteren strebt die Form des schmalen Bogens ungehindert nach oben, während die Umfassungslinien der unterhalb des Hauptgesimses erscheinenden Figuren durch gerade Abschlüsse mit gerundeten Eckabschrägungen ein zur Ruhe kommen und Verweilen ausdrücken. Bei der Gebälkzone erklärt sich die starke Verkröpfung des oberen Gesimses durch die Absicht, dem kräftigen Bau eine entsprechende Bekrönung zu geben. Die Giebellinie ist weniger scharf akzentuiert als beim Oratorium, um den Blick nicht vom Bild abzulenken. Darüber sieht man den Bewegungszug in Aufsätzen versprühen, deren Voluten wie Wellen auf- und abrollen. Vielleicht noch packender äußert sich Borrominis Eigenart in den aus Puttenflügeln und brennenden Herzen gebildeten Pyramiden, die als Bekrönungen den seitlichen Porträtmedaillons dienen.

Wie weit sich Borromini in den Vierzigerjahren schon von dem ein Jahrzehnt früher in Rom herrschenden Stil entfernt hat, läßt sich in einem Grabmal erkennen, das als Gegenstück zu einem bereits 1634 errichteten geschaffen werden mußte. Der Zwang, sich in einen Rahmen wie das ungefähr zehn Jahre ältere Monument zu fügen, hat ihn nicht gehindert, bei seiner Lösung all das verbessernd zu gestalten, was ihm beim ändern Werke mißfiel.

Das Grabmal wurde dem 1642 verstorbenen Dekan der Sacra Rota Clemente Merlini von seinem Sohn an der Nordwestwand der letzten Kapelle des 1. Seitenschiffes von S. Maria Maggiore gesetzt. Die durch den Stil voll bestätigte Zuschreibung an Borromini findet sich in F. Martinellis *Roma ricercata*¹ zum erstenmal erwähnt.

In dem etwas vorspringenden mittleren Intervall einer Ordnung von vier Pilastern erscheint über der Grabschrift die von einem Kranz umschlossene Büste des Verstorbenen. Zwei abschließende Rundgiebelfragmente umfassen das obere Wappenschild. Gegenüber befindet sich das dem äußeren Aufbau nach gleiche Pendant, ein Grabmonument für Girolamo Manili. Sind bei dem älteren Grabmal Büste, Gebälk, Kapitelle in weißem Marmor ausgeführt, die Inschrifttafel schwarz mit gelber Einfassung, die Pilaster schwarzweiß, die Rücklagen rot, gelb und weiß, die Totenköpfe gelb gehalten, so beschränkt sich Borromini auf den einfachen Kontrast von Schwarz und Rotweiß. Büste und Inschrifttafel sind als zusammengehörig aus dem gleichen schwarzen Marmor gefertigt. Dagegen besteht die rahmende Architektur aus dem rotweiß geflammten Marmor von Cottanello. Der gedankenlosen Buntfarbigkeit setzt Borromini eine ge-

¹ Ed. 1658, p. 464.

schlossene, in überlegter Ökonomie zurückhaltende Farbstimmung gegenüber. Wie das Kleinteilige der Farbe wird das der Formen ausgetilgt. An Stelle der unruhigen Rahmung der Büste durch Voluten und Ohrmuscheln tritt der geschlossene Ring des Kranzes. Nunmehr kann Licht und Schatten erst die Plastik des Kopfes und der architektonischen Glieder zur Wirkung bringen. Um weiterhin dem Aufbau das schwer Lastende zu nehmen, wird der Rundbogen des Giebels zersprengt. Die im Fries des älteren Denkmals angebrachten Totenköpfe werden in die Kapitellform miteinbezogen. Aus einem durch seine Farbe aufdringlich wirkenden Dekorationselement ist so ein organischer Teil des Aufbaues geworden. Der edle Kopf des Verstorbenen beherrscht nunmehr unbeeinträchtigt die Architektur, die ihm nur als würdige Folie dienen soll.

ABSCHNITT II.

UNTER INNOZENZ X.

1644—1655.



Fig. 22. Alb. 452. S. Giovanni in Laterano,
Entwurf für ein Glasfenster

Kapitel I.

DIE GLOCKENTÜRME VON ST. PETER. S. GIOVANNI IN LATERANO.

Äußere Anlässe, der Tod Urbans VIII. und die Wahl Innozenz' X., boten Borromini die Möglichkeit, stärker als bisher hervortreten zu können. Sein Aufstieg war mit dem Sieg der spanischen Partei verbunden, die unter dem neuen Papst zunächst die Oberhand gewann. Borrominis Freundschaft mit dem spanischen Gesandten und den Trinitariern von S. Carlino alle Quattro Fontane mögen ihn bald in dies Lager geführt haben. Bei der Neuordnung aller Verhältnisse wurde es ihm zum besonderen Gewinn, daß Bernini, der mit dem Sturz der Barberini seine mächtigen Gönner verlor, für die bevorstehenden großen Bauunternehmungen ausgeschaltet wurde. Der Gegensatz zwischen beiden Architekten trat jetzt klar zutage. Borromini tat sein Möglichstes, um den Sturz des verhaßten Rivalen herbeizuführen.

Nach dem Zeugnis der gedruckten Quellen sind von ihm in erster Linie die schweren Angriffe ausgegangen, die sich gegen Bernini wegen der fehlerhaften Konstruktion der Campanili von St. Peter richteten. Auf Grund eines Risses in der Vorhalle wurde der drohende Einsturz prophezeit und auch der Weiterbau des über der Südostecke der Fassade schon begonnenen Campaniles verhindert. Am 8. Juni 1645 erschien Borromini mit verschiedenen anderen Architekten vor der Kongregation, um sein Urteil über die Glockentürme abzugeben¹. Auch hier vermag uns eine mit ausführlichen Erläuterungen versehene, eigenhändige Handzeichnung Borrominis in der Albertina (n. 738, Fig. 23) Aufschluß über seine damals vertretenen Ansichten zu geben. In einem durch den unteren Teil der Fassade und die Fundamente geführten Querschnitt ist ein 92 cm breiter Riß eingetragen, der durch das ganze Mauerwerk in senkrechter

¹ St. Frascetti, *Il Bernini*, Milano 1900, 165.

Richtung hindurchführt¹. Auf der Rückseite des Blattes ist in einer weiteren Skizze dargestellt, wie unterhalb des Campaniles die Gewände des großen Fensters der Attika aus dem Lot gewichen waren. Auf der gleichen Seite bezeichnet Borromini in einer längeren Auseinandersetzung als Ursache des Risses und der deutlichen Neigung des Glockenturmes nach Süden die zu schwachen Fundamente, die nur für einen einstöckigen Aufbau seinerzeit berechnet worden wären. Die Aufführung eines dreimal so hohen und sechsmal so schweren Turmes ohne gleichzeitige Verstärkung der Fundamente müsse notwendigerweise zum Zusammensturz führen, der auch schon eingetreten wäre, wenn man nicht den Campanile mit der Portikus durch Schließen verbunden hätte. Dadurch seien die Pfeiler des letzteren nach Süden gedrückt worden. Anstatt nun auf dieser Seite Abhilfe zu schaffen, hätte man den Fehler auf der Ostseite gesucht, wo keiner zu finden sei. Wenn man dagegen auf der Seite des Campo Santo eine Untersuchung des Mauerwerks vornehmen würde, so könnte man klare Beweise für den ruinösen Zustand erbringen.

Daß Borromini selbst wie eine Anzahl anderer Architekten sich mit Entwürfen für die neuen Glockentürme beschäftigt hat, die an Stelle der Berninischen treten sollten, beweisen zwei in der Albertina vorhandene Zeichnungen (n. 735 und 735a)². In dem ersten Entwurf (Taf. 52, 1), bei dem die eingetragenen Umfassungslinien der Fassade von St. Peter eine sichere Identifizierung ermöglichen, geht Borromini von seiner ursprünglichen Idee aus, durch Verzichtleistung auf die oberen Säulenordnungen den Aufbau zu erleichtern. Dabei übernimmt er von Berninis Campanile ziemlich unverändert die Gliederung des ersten Stockwerkes, worüber er den Aufbau mit einer niedrigen Spitze abschließt, die von einer Kugel und der Taube der Pamfili bekrönt wird. Unzufrieden mit der allzu breit geratenen Form, zeichnete Borromini daraufhin über diese Rötelskizze mit Graphit eine schlanke obere Ordnung, so daß die für ihn charakteristische starke Abstufung der Silhouette zustande kommt. Beide Ideen werden dann in einer zweiten, ungleich vollkommeneren Lösung (n. 735a, Taf. 52, 2) vereinigt, in der sich die eigene Art erst klar entfaltet. Die Eckbildung mit der von Säulen flankierten Abschrägung wird beibehalten. Dagegen sind die vier Seiten konkav eingezogen und öffnen sich in einem mittleren hohen und zwei seitlichen niedrigeren Bogen. In dieser Dreiteilung schließt sich der Glockenturm an die Gliederung des darunter befindlichen Attikageschosses unmittelbar an. Nach oben folgt ein von einer Balustrade umzogener, halsförmig sich einziehender Teil, dessen acht, mit ovalen Luken sich öffnende Seiten von Voluten gefaßt werden. Darüber wird das Achteck in das Rund einer abschließenden Zwiebel überführt, deren Fuß eine Krone umspannt. Als letzte Spitze erscheint wie bei dem ersten Entwurf eine Kugel und die Taube Innozenz' X.

Dieser letztere Entwurf läßt wieder erkennen, auf welche Weise sich die Wege Berninis und Borrominis trennten. Wie im Inneren von St. Peter Berninis Tabernakel, so hätten am Äußeren seine Campanili als eine phantastisch reiche Dekoration sich der Architektur eingefügt, wären aus der Fassade hervorgewachsen, ohne ihr dabei doch völlig anzugehören, da sie gleich bekrönenden Skulpturen ein Eigenleben besitzen sollten. Nicht nur macht sich hier eine vorwiegend bildhauerische Begabung geltend, es tritt auch eine in diesem Falle verhängnisvolle Prätension hervor, alles Übrige in Schatten zu stellen. Im Gegensatz dazu verzichtete Borromini auf die reichen,

¹ Nach einer weiteren Zeichnung (Cod. Vat. lat. 11258, I, 150) läßt Borromini den Riß sich unterhalb des am weitesten links befindlichen Portales der Vorhalle hinabsenken.

² Über diese bisher unbekannte Tatsache hat der Verfasser in einer Sitzung der Kunstgesch. Ges. in Graz im Jänner 1923 gesprochen.

völlig von der Mauer losgelösten Säulenstellungen. Die geschlossene Wand der Fassade sollte auch in den Glockentürmen wiederkehren. Zugleich aber wollte er den kubischen Gehalt der großen Zentralkuppel in einer letzten Variation sich widerspiegeln lassen, wobei sich das gleiche Motiv im Verklängen leichter und rascher entwickeln sollte. In dem Wechsel des sich einziehenden rechteckigen Untergeschosses, des achtseitigen Halses und der sich bauchenden Zwiebel wären noch einmal jene großen, ernsten Formen Michelangelos, verwandelt in die üppigere Formensprache des 17. Jhdts., aufgetaucht. Wenn auch diese Pläne unausgeführt blieben, so halfen sie doch als wichtige vorbereitende Arbeiten das Problem acht Jahre später bei S. Agnese an der Piazza Navona endgültig lösen.

Für Innozenz X. bedeuteten die ersten Jahre seines Pontifikates eine Zeit großer Projekte, wobei er sich der verschiedensten Künstler bediente, über deren Fähigkeiten er sich erst allmählich nach eigenen Erfahrungen ein Bild verschaffte. Für Borromini faßte er eine entschiedene Vorliebe¹. Bei der Ausgestaltung der Piazza Navona, die zu einem Denkmal der Größe des Hauses Pamfili werden sollte, übertrug er ihm 1647 den Bau der für die Fontänen nötigen Zweigleitung der Aqua Virgo². Während er diesen Auftrag durchführen konnte, unterlag er mit seinem Entwurf für die künstlerische Ausgestaltung der mittleren Fontäne gegenüber Bernini, dessen Modell vom Papst vorgezogen wurde³. Es gelang mir, Borrominis Entwurf, der als verschollen galt, in der aus Virgilio Spadas Besitz stammenden Sammlung architektonischer Handzeichnungen, die sich heute im Vatikan befindet, wiederzufinden (Taf. 51)⁴. Auch an diese Aufgabe trat Borromini im Gegensatz zu dem glücklicheren Rivalen von seinem Standpunkt als Architekt heran. Die schlanke, edle Form des Obeliskens war ihm höchst willkommen.



Fig. 23. Alb. 738

¹ Zu den zahlreichen damals von Borromini unternommenen Arbeiten gehört auch ein Gutachten behufs Restauration des Torre de' Conti und ein anscheinend nicht ausgeführter Entwurf für ein römisches Stadttor mit dem Wappen Innozenz' X. Vgl. Cod. Vat. lat. 11257, I, 30 und 95.

² Durch päpstliches Handschreiben vom 11. April 1647 wurde Mons. Omodei, Soprintendente der Acqua Vergine, beauftragt, eine zur Piazza Navona führende Zweigleitung durch Francesco Borromini bauen zu lassen (vgl. Bertolotti, *Artisti Lomb. a Roma*, Milano 1881, 31 f.). Schon am 23. Juni 1647 berichtet Gigli: »In questo tempo con grossissimi condotti si trasportava l'acqua della Fontana di Trevi in Piazza Navona«.

³ D. Bernini, *Vita del Cav. Bernini*, Roma 1713. Daß Borromini den Ansprüchen Innozenz' X. bei dieser Aufgabe nicht genügt hat, ist auch dem Brief des Modenesischen Agenten Francesco Mantovani an den Principe zu entnehmen. Vgl. Fraschetti op. cit. 180.

⁴ Cod. Vat. lat. 11258, II, 200. Die Entdeckung und Erwerbung der beiden für die Architekturgeschichte höchst wichtigen Bände verdanken wir Kardinal Franz Ehrle, dem ich für den freundlichen Hinweis auf dieselben zum besonderen Dank verpflichtet bin.

Während Bernini das Postament durch sein Grottenwerk stark verbreiterte, wollte jener die Herrschaft der Vertikalen ungebrochen bestehen lassen. Nur ganz allmählich geht die Umrißlinie in konkaven Einziehungen in die schmale Form eines in drei Absätzen sich aufbauenden Postamentes über, um sich schließlich mit dem umgebenden Wasserbecken zu vereinigen. Den leichten Schwung der Linienführung und die bei aller Vertikaltendenz erreichte Standsicherheit erkennt man bei einem Vergleich mit dem in jeder Beziehung übertroffenen Postament des Obelisken vor St. Peter. Das lebendige Widerspiel zu den konkaven Umrißlinien hätte das im Bogen aus vier großen phantastischen Masken hervorraschende und in das Becken niederströmende Wasser geboten.

Die Enttäuschung über diesen Fehlschlag wird damals für den Künstler durch die unverminderte päpstliche Gunst leichter zu ertragen gewesen sein. In welchem nahem Kontakt Innozenz X. zu dem Architekten stand, dafür zeugt ein Entwurf (Alb. n. 285, Fig. 21), der nach der eigenhändigen Beischrift Borrominis¹ auf Wunsch des Papstes von ersterem ausgeführt wurde, um das asymmetrische Nebeneinander der Chiesa Nuova und des Oratorio di S. Filippo Neri durch die Anfügung eines Kapellenbaues auf der Ostseite in eine gleichmäßige dreiteilige Anlage zu verwandeln, bei der die Kirche von zwei entsprechenden kleineren Bauten eingefafßt worden wäre.

Der Kapellenentwurf, der nach der Beischrift in die zweite Hälfte der Vierzigerjahre zu setzen ist, zeigt ein kreisförmiges Innere, das sich in den Achsen des griechischen Kreuzes in rechteckigen Kapellen und Eingängen öffnet, während in den Diagonalen Nischen angeordnet sind. Als Gliederung dient eine Ordnung von frei der Mauer vorgestellten gekuppelten Säulen. Nach außen wird das Rund der Kapelle von Portiken umzogen. Ein in der Flucht der Kirchenfassade gelegener Flügel hätte dem Oratorium entsprochen und dadurch das fehlende Gleichgewicht hergestellt. Der ganze Entwurf ist typisch für die Art, wie Borromini bei der Entwicklung einer Idee von einer überlieferten, in diesem Fall antiken Form ausgeht. Hätte der Auftraggeber seinen Plan von dem Architekten weiter ausarbeiten lassen, so wäre sicher die ruhende Kreisform zugunsten einer bewegteren Lösung fast völlig verschwunden.

Der Ehrgeiz des Papstes war weniger darauf gerichtet, Begonnenes zu vollenden, wie dies bei seinem Nachfolger Alexander VII. der Fall war, als sich neue Aufgaben zu stellen. In der Piazza Navona und S. Agnese schuf er ein Gegenstück zu St. Peter und dem Vatikan. Wenn auch die älteren Bauten an Ausdehnung und Bedeutsamkeit nicht zu erreichen waren, so ging man doch mit der Verwirklichung der neuen Ideen einen Schritt über das Alte hinaus. In der dringlich gewordenen Restauration der Basilika S. Giovanni in Laterano, die für das bevorstehende Jubiläum 1650 im neuen Glanz erstehen sollte, bot sich den Absichten des Papstes eine besonders geeignete Aufgabe, um die Wiederherstellung und Verschönerung eines alten Heiligtums nach ganz neuen Gesichtspunkten durchzuführen.

Zwischen den beiden großen Neubauten von St. Peter und S. Giovanni in Laterano liegt die Zeit der Gegenreformation. Religiöse Gründe forderten nunmehr die möglichstste Erhaltung der alten Kultstätten in ihrer ursprünglichen Form. Die radikale Art, mit der man bei dem Neubau von St. Peter die alte Basilika beseitigt hatte, wurde immer

¹ »S. Sta. vole un Altare solo e che si entri dalla strada di Parione nel tempio e che si posi nella facceta d'avanti dove sara l'altra entrata compagnia di quella del oratorio. Nescio si fascio questi disegni perche S. Sta mi disse che vole fabricare a Sta Agnese«. Das Blatt besteht aus zwei aneinandergeklebten, zu verschiedenen Zeiten entstandenen Entwürfen. Nach seiner Gewohnheit hatte Borromini die Skizze des geplanten östlichen Baues an eine ihm gerade zur Hand gelegene ältere Grundrißzeichnung der Chiesa Nuova und des Oratorio, die zu den Vorentwürfen von 1638 gehört, angefügt.

wieder kritisiert. C. Rasponi¹ schreibt, daß Innozenz X. vor dem Gedanken zurückgeschreckt sei, dem Beispiel der Renovation von St. Peter durch Julius II. zu folgen. In einem Handschreiben vom 15. März 1647² spricht der Papst selbst die ihn leitende Absicht aus. Er hätte mit der Restauration der dem Einsturz nahen Basilika begonnen, »per mantenerla quanto sara possibile nella sua primitiva forma, et abbellirla«. Demgegenüber gab es im Volk, das, wie Rasponi schreibt, allein Freund von neuen Dingen sei, genügend Stimmen, die einen völligen Neubau forderten. Zu ihnen hat auch Borromini, dem der Papst die leitende Stelle als Architekt übertrug, seiner ganzen Veranlagung nach gehört. Das Projekt des Neubaues, das er dem Papst vorlegte, erhielt sich bis in das 18. Jhdt., wo es anlässlich der Konkurrenz zur Gewinnung von Entwürfen für die Ostfassade herangezogen wurde. Durch eine Beischrift, die sich auf einem damals entstandenen Fassadenprojekt des Architekten G. A. Bianchi Lombardi vom 1. Oktober 1716³ findet, wissen wir, daß Borromini beabsichtigte, das Hauptschiff zu überwölben und die Tribuna und das Querschiff ähnlich wie bei St. Peter auszugestalten. Nicht in Übereinstimmung mit St. Peter stand der weitere Gedanke, das Nebenschiff um die Tribuna herumzuführen. Nach dieser Richtung hin schloß sich Borromini an die Form der alten Basilika an, bei der zu seiner Zeit noch die Tribuna von einem Umgang umzogen wurde. An Stelle des einen geschlossenen Raumes erstrebte er ein reiches, sich nach allen Richtungen hin öffnendes System von vielen Räumen. Aus diesem Grunde war ihm auch die mittelalterliche Anlage des Langhauses mit doppelten Seitenschiffen als Mittel zur Raumentfaltung willkommen. Mochte daher schon bei Borromini selbst ein gewisses Interesse für die alte Form der Basilika vorhanden gewesen sein, so handelt es sich dabei doch nur um einige Berührungspunkte, die anregend wirkten. Im ganzen war er viel zu sehr von seinen neuen Ideen erfüllt, als daß er sich einer in seinen Augen primitiven Kunst freiwillig untergeordnet hätte. Unter dem Zwange der Verhältnisse mußte der Künstler jedoch das Eigene zurückstellen. Aber noch in der Art und Weise, wie er das Alte in sein neues System aufnahm, erkennt man den Willen, zumindestens ein Langhaus im eigenen Geist zu schaffen. Der dabei vorwaltende Ehrgeiz, das Vorhandene zu übertreffen, mußte einen unversöhnlichen Gegensatz zwischen alten und neuen Teilen entstehen lassen.

Von dem Zustand der Basilika vor dem Pontifikat Innozenz' X. hat uns Hermann Egger in seinem grundlegenden Aufsatz: »Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano« ein klares Bild entworfen⁴. Auf Grund eines großen, vor dem Umbau vermutlich von Girolamo Rainaldi aufgenommenen Grundrisses (Alb. n. 373, Fig. 24) wies Egger nach, daß das Langhaus auf beiden Seiten 15 und nicht 14 Stützen aufwies, wie G. Rohault de Fleury angenommen hatte, was zur Beurteilung von Borrominis Umbau erst die richtige Grundlage schafft. Diese Stützen bestanden nämlich ehemals aus freistehenden Marmorsäulen, die aber bei ihrer ungewöhnlichen Schlankheit und bei dem durch Brände und Erdbeben verursachten ruinösen Zustand die Oberwände nicht mehr tragen konnten und deshalb bis auf einige mit Backsteinen ummauert oder durch achteckige Pfeiler desselben Materiales ersetzt worden waren⁵. Damit übereinstimmend sind auf obigem Grundriß vier in der Nähe des Einganges befindliche Stützen als Säulen, die übrigen als achteckige Pfeiler eingezeichnet worden.

¹ De Basilica et Patriarchio Lateranensi, Roma 1656 und 1657, 81.

² Kopie im Arch. Lat., Notizie delle Repar. e restaur. della Chiesa Lat. di G. F. de Rossi, 1705, fol. 175.

³ Bibl. Corsin. n. 1384. Zuerst von K. Cassirer in seinem Aufsatz: »Zu Borrominis Umbau der Lateransbasilika« im Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XLII (1921) 55 ff. publiziert.

⁴ In »Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet«, Wien 1903, 154 ff.

⁵ Vgl. Rasponi op. cit. 79.

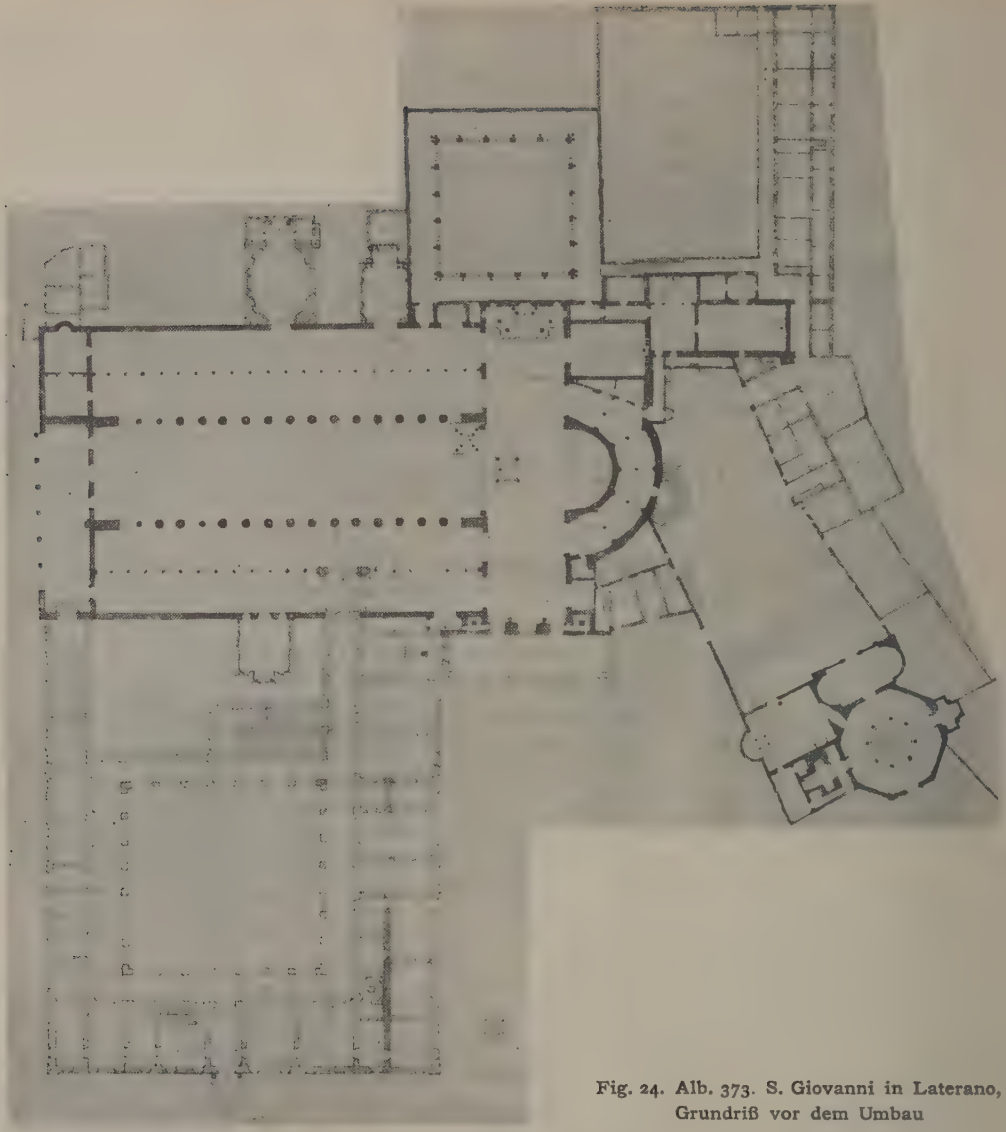


Fig. 24. Alb. 373. S. Giovanni in Laterano,
Grundriß vor dem Umbau

Rasponi schildert weiterhin den Zustand des Langhauses nicht nur als häßlich, sondern auch als direkt gefährlich, da die rechte Schiffsoberwand sich in der Mitte um 3 palmi gleich 0'66 m nach innen neigte. Der Aufriß des alten fünfschiffigen Langhauses wird durch einige Zeichnungen illustriert, die Borromini seiner Gewohnheit gemäß vor dem Umbau anfertigen ließ. Ein solches Blatt in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums¹, das K. Cassirer zuerst richtig bestimmt und in seinem zitierten Aufsatz publiziert hat, zeigt das ursprüngliche Aussehen der Mittelschiffwände mit ihren niedrigen Bogen, die nur ein Drittel der Gesamthöhe einnahmen und die hohe Obermauer mit den Freskenzonen des 15. Jhdts. und den gotischen Spitzbogenfenstern trugen. Die

¹ Handz. n. 7467.

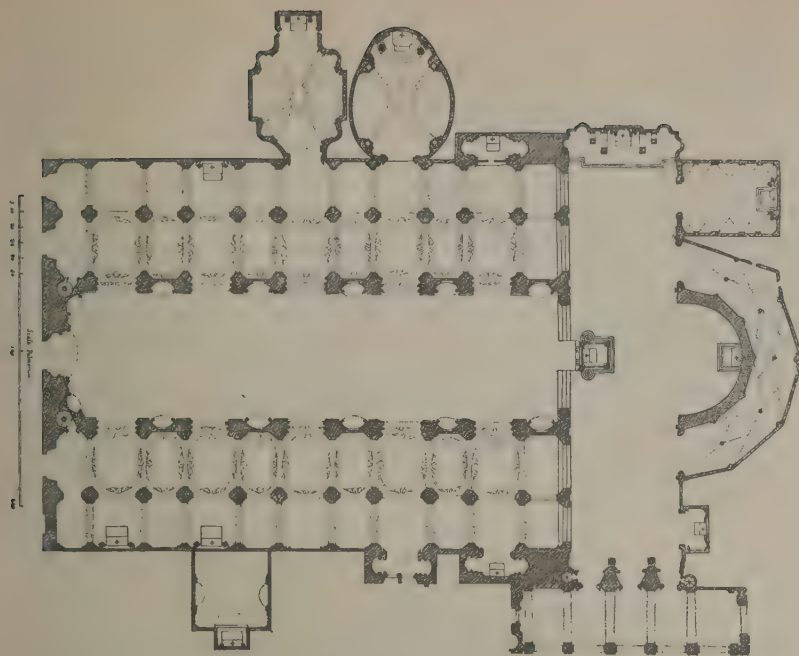


Fig. 25. S. Giovanni in Laterano, Grundriß nach dem Umbau

Seitenschiffe, von denen uns Egger nach zwei ebenfalls in der Werkstatt Borrominis aufgenommenen Zeichnungen der Albertina eine Beschreibung gibt (n. 381, Fig. 26), wurden durch eine das durchgehende Pultdach tragende Bogenstellung geschieden; ihre nur 16 palmi hohen Marmorsäulen aus verde antico hatten sich zum größten Teil — Rasponi¹ spricht von 36 Stück — erhalten.

Da das unter Clemens VIII. restaurierte Querschiff sich im guten Zustand befand und ein Neubau der östlichen Vorhalle weniger dringend erschien, so beschränkte sich Borrominis Umbau auf das Langhaus. Die Forderung, möglichst viel vom alten Bau zu erhalten, setzte bei dem leitenden Architekten, wie Martinelli hervorhebt², genaue Kenntnisse der alten und neueren Bauweise voraus. Aus diesem Grunde habe der Papst Borromini erwählt. Es hätte in dem römischen Arsenal nicht an virtuellen Persönlichkeiten, die einer so großen Aufgabe würdig gewesen wären, gefehlt, aber man hätte allein auf die fachmännischen Kenntnisse gesehen. Mit diesen Worten zielt Martinelli, der sichtlich zur Partei Borrominis gehört hat, auf Bernini hin, der soeben das Mißgeschick mit den Glockentürmen von St. Peter gehabt hatte, wobei ihm Mangel an technischen Kenntnissen vorgeworfen wurde.

Ein weiterer wohlüberlegter Schritt des Papstes war die durch Handschreiben vom 15. April 1646 vollzogene Bestellung des Msg. Virgilio Spada zum Soprintendenten des Baues³. Als Kämmerer und Elemosiniere segreto gehörte Spada zur nächsten Umgebung des Papstes. Gerade dieser Gönner Borrominis, der wie kein anderer durch die Zusammenarbeit am Bau der Casa de' Filippini die Ideen und die Persönlichkeit des Architekten kennen gelernt hatte, wird die Aufmerksamkeit des Papstes immer wieder auf ihn gelenkt haben. Bei Borrominis schwierigem Charakter war

¹ Op. cit. 82.

² Primo trofeo della Sma. Croce eretto in Roma nella Via Lata da S. Pietro Apostolo, Roma 1655, 134.

³ Roma, Arch. di Stato, Chirografi dall' a. 1645 al 1665, fol. 81.



Fig. 26. Alb. 381. S. Giovanni in Lat., Das rechte Seitenschiff vor dem Umbau

nur unter einer solchen verständnisvollen Leitung die Durchführung des Unternehmens gesichert. Dazu kam, daß Msg. Spada als ein Mann der Praxis, der selbst als Architekt bezeichnet werden konnte, die Fähigkeit hatte, das Gelingen des Werkes als »moderator et arbiter«, wie ihn Rasponi nennt, wirklich zu fördern. An sich hatte der Papst keineswegs eine so umfangreiche Restauration beabsichtigt. Erst in der Zusammenarbeit jener beiden Männer reifte allmählich der Plan in seiner ganzen Größe. In vielen Besprechungen erkannten sie, daß die Erhaltung des Bestehenden sehr wohl mit einer weitgehenden Umbildung im barocken Sinn zu vereinigen wäre. Dank dieser Zusammenarbeit konnte der Umbau in dreieinhalb Jahren durchgeführt werden. Im Mai 1646 begannen die Arbeiten¹. Schon Ende des Jahres 1647 standen die Mauern im Rohbau, im Oktober 1648 waren fast alle Eindeckungsarbeiten beendet, im Oktober 1649 auch die Stukkaturen fertiggestellt².

Die Schnelligkeit der Ausführung, die Tatsache, daß sowohl die Fundamente und

¹ F. Martinelli l. c. 134.

² Gigli, ms. cit. p. 359 und 376.

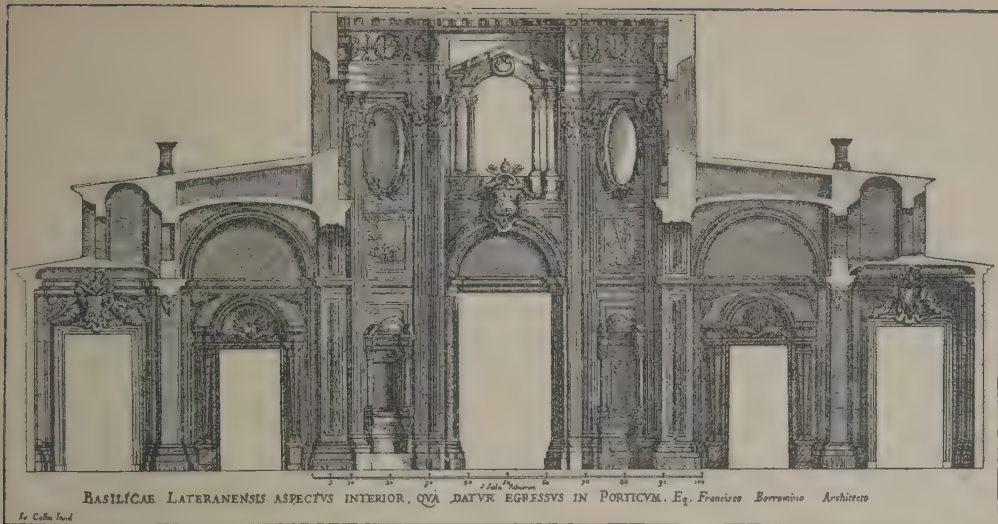


Fig. 27. S. Giovanni in Laterano. Die Seitenschiffe nach dem Umbau

der Mosaikfußboden des Hauptschiffes, wie auch dessen Oberwände samt der gewaltigen Kassettendecke erhalten blieben und dennoch der Hauptschiffsraum wenigstens in bezug auf seine Längswände, die Seitenschiffe aber in jeder Hinsicht als völlig neue Schöpfungen erschienen, alles dies mußte wie ein Wunderwerk anmuten. Die genauere Untersuchung ergibt auch hier, daß es sich wieder um einzelne Momente handelte, die Borromini alle Schwierigkeiten zu überwinden halfen.

Mit den kleinen schmalen Bogen und den hohen Obermauern darüber konnte Borromini sich in keiner Weise abfinden, da er schon an und für sich das konventionelle Mittel, eine Basilika durch eine den Langhauswänden vorgelegte Pilasterordnung zu modernisieren, verschmäht hätte. Auf der anderen Seite schien die Bildung von hohen Bogen und Kolossalpilastern, wie sie der Barockstil verlangte, ohne völligen Abbruch der Mauern ausgeschlossen. Die Lösung des Problemes erreichte Borromini wie sonst durch seinen Grundsatz, die gleichmäßige Reihung durch rhythmischen Wechsel zu ersetzen. In der konsequenten Verfolgung dieser Idee liegt der Hauptunterschied zu einem Konkurrenzentwurf, der von Felice della Greca eingereicht wurde. Des letzteren Plan hat sich in einer Aufrißzeichnung im Cod. Vat. Lat. 15258, II, 145 (Fig. 28) erhalten. In gleichmäßiger Folge reihen sich sieben Bogen zwischen gekuppelten Pilastern nebeneinander, entsprechend öffnet sich darüber die Obermauer in sieben ebenfalls völlig gleichgebildeten Fenstern. Hohe Postamente, auf deren Kämpfergesims sowohl die Arkaden wie die Pilasterbasen aufruhen, geben einen wirkungsvollen Anblick. Aber gerade die Ausgestaltung der Postamente auf Kosten der Pilaster, die fast nur noch eine dekorative Bedeutung behalten, setzte Grecas Entwurf in Gegensatz zu Borrominis architektonischem Fühlen. In keiner Weise war der letztere bereit, nach dem sonst geltenden Prinzip des Barocks auf den organisch funktionellen Charakter der Glieder zugunsten einer reinen Bereicherung des Raumbildes zu verzichten. Dementsprechend läßt er bei seinem Plan in stärkstem Kontrast zu Grecas Formen die Pilaster mit ihren mächtigen kannelierten Schäften Giganten gleich, wie er sie selbst nennt (vgl. S. 78), direkt aus dem Boden steigen.

Während die Gestalt der Pilaster für Borromini schon von Beginn an feststand, hat er die gleichmäßige rhythmische Gliederung erst allmählich gefunden. Im ersten Entwurf (Fig. 30)¹ beschränkte er sich auf drei Bogen, die dafür höher als in Grecas Projekt hinaufgeführt werden sollten, während die Fenster entsprechend an Bedeutung verlieren. Noch sind die letzteren in einer gleichmäßigen Folge angeordnet, nur der Wechsel von gerundeten und spitzen Giebeln geht schon über den Konkurrenzentwurf hinaus. Auch die Pilasterintervalle sind noch völlig gleich breit gehalten. Von der endgültigen Lösung ist nur die Bildung zweier Gesimse, von denen das eine in Höhe der Arkadenkämpfer, das andere über den Bogen angeordnet ist, schon in diesem ersten Entwurf gefunden. Zwischen den Bogen öffnen sich die Achsen in niedrigen, mit geradem Sturz abgeschlossenen und von Ädikulen umschlossenen Durchlässen. An dieser Stelle sollten, wie auch bei den späteren Entwürfen, die aus den Seitenschiffen des alten Baues stammenden Säulen aus Verde Antico zur Aufstellung kommen. Störend wirkt, daß der rhythmische Wechsel nicht gleichmäßig durchgeführt ist. Vielmehr folgen auf die Bogenöffnungen des mittleren Teiles an den beiden Enden der Mittelschiffswände je zwei gleichgebildete Achsen mit niedrigen Ädikulen, die in den äußersten Pilasterintervallen mit Denkmälern ausgesetzt sind. Um dies Nebeneinander gleicher Formen zu vermeiden, hielt Borromini im zweiten Entwurf (Fig. 31)² unter Verzicht auf die Denkmäler die äußersten Pilasterintervalle schmaler und setzte in den gleichen Achsen an Stelle der oberen Fenster ovale Rahmen. Weiterhin vergrößerte er die unteren Durchlässe und die oberen Fenster durch Beseitigung der Ädikulen und Giebeln und brachte die antiken Säulen zu Seiten der Pilaster, freistehend und mit Figuren bekrönt, zur Aufstellung. Die Verbreiterung der Pfeiler, die Anbringung von Nischen auf ihrer Rückseite, die Aufstellung von gekuppelten Pfeilern in den Seitenschiffen³ zeigen schon die spätere Grundrißbildung im Keim entwickelt.

Der entscheidende Schritt wurde mit dem dritten Entwurf gemacht (Fig. 32)⁴. Durch den Übergang von drei zu fünf Bögen und die Verwandlung der niedrigen Durchlässe in schmale Nischen ließ sich die rhythmische Gliederung nicht nur über die ganze Fläche gleichmäßig hinführen, sondern auch durch den Wechsel von breiteren und schmäleren Pilasterintervallen noch weiterhin variieren. Entsprechend folgen auch an den Obermauern neben breiten Fenstern schmale ovale Rahmen.

Die Ausführung ging über diese Entwürfe noch einen Schritt hinaus (Taf. 53 bis 55). In den großen Nischen, die zugleich als rund sich vorwölbende Tabernakel aus der Fläche heraustreten, entstand eine Borrominis Absichten ganz entsprechende, zugleich kubisch wie raumhaft wirkende Form, die besonders geeignet war, das Flächenhafte dieser Wände zu überwinden und die sich vordrängende Masse zu versinnbildlichen. Zugleich verstärken diese Tabernakel durch die kräftige Plastik ihres geschlossenen, von Säulen getragenen Aufbaues und durch die koloristische Verbindung mit dem durchlaufenden Sockel den Eindruck großer Tragkraft, die der Druck der schweren Decke gerade vom Fuß der stützenden Mauern verlangte. Um den schnellen Schwung in dem Aufsteigen der Pilaster zu verstärken, die Vertikalen zu betonen und jede abschließende Wirkung der Horizontalen auszuschließen, ist das obere Gebälk über den breiten Intervallen nicht fortgeführt worden, sondern es schieben sich an diesen Stellen die Fenstergiebel in die Gebälkzone hinein. Durch das Über-

¹ Cod. Vat. lat. 11258, II, 148 und 149.

² Cod. Vat. lat. 11258, II, 147.

³ Vgl. den Grundriß, Cod. cit. fol. 146 (Fig. 29).

⁴ Cod. cit. fol 166.

schneiden der scharf profilierten, aber im übrigen durchaus untergeordneten Gesimsstreifen in der Höhe der Kämpfer wie über den Bogen gewinnen die Pilaster nur an Standfestigkeit und Kraft des Emporstrebens. Das System von Vertikalen wird seitlich von einer Wellenbewegung durchflutet, die ihm jede Starrheit nimmt. Wie diese Welle von den Tabernakeln, in denen die ganze Kraft der Wände aufgespeichert erscheint, ausgeht, wie sie sich wie befreit in dem hohen Schwung der Bogen emporhebt, so steigt im oberen Teil ein ähnlicher Bewegungszug von den tiefer sitzenden Medaillons und Kompositkapitellen zu den höher sich hinaufschiebenden Fenstergiebeln empor. Hatte Borromini es nicht verhindern können, daß das Leben dieser Wände unterhalb des als Auflager der Flachdecke dienenden Gesimses hart abbricht — es war keine Möglichkeit, eine Verbindung der Deckenbalken mit den Pilastern herzustellen — so konnte er wenigstens unmittelbar vor der östlichen Schmalseite durch Schrägstellen der letzten Achse der Langhauswände die Bildung von Ecken vermeiden, dieser Feinde der guten Architektur, wie sie Martinelli nennt.

Überhaupt erwies sich diese Eingangswand im Laufe der allmählichen Ausarbeitung der Pläne als besonders geeignet, nicht nur die in der Ebene sich vollziehende Bewegung der Längswände fortzusetzen und zusammenzuschließen, sondern auch den sich in die Fläche hineingrabenden und im Gegenschwung aus ihr herauswölbenden Bewegungszug der Massen zum Ausdruck zu bringen. Zwei Entwürfe (Alb. n. 377 und cod. Vat. lat. 11258, I, 257) zeigen deutlich den Werdegang dieser Ideen. Im ersten Stadium verläuft die Flucht der Eingangsseite zwischen den beiden schräggestellten Achsen in gerader Linie. Erst in einer späteren Überzeichnung wölbt sich die mittlere Portalpartie in konvexer Ausbiegung vor, wobei zugleich die in der Toröffnung wirksame entgegengesetzte konkave Tendenz durch die Einziehung der Oberwand verstärkt wird. In deren obere Nische stellt sich die Fensterumrahmung als freistehende, von gekuppelten Säulen flankierte Ädikula ein. Auf diese Weise gelang es dem Künstler, selbst Formen, die unablösbar mit der Fläche verbunden erscheinen, zu selbständigen Körpern zu machen. Mit der dem Italiener eigenen Freude an der plastisch wirksamen Erscheinung ließ Borromini eine Form nach der andern sich aus der Masse herauschälen. Mit dem Zutagetreten des inneren Kräftespieles und dem Herausarbeiten von funktionell wirksamen Gebilden entsteht ein ganzes System scharfkantig zugeschnittener Teile, die wie ein bloßgelegtes Geflecht von Muskeln und Sehnen den Gliederbau fest zusammenhalten. Vergleicht man die Art, wie in den Kehlen der Bogenleibungen ein mit Palmzweigen und Schuppen bedeckter Wulst fortlaufend sich windet und emporstrebt (Taf. 56, 1), mit Berninis gleichzeitiger Dekoration der Bogenleibungen von St. Peter, die nichts anderes als eine prunkhafte Verzierung darstellen will, so wird klar, wie weit sich Borromini auf dem Wege der Umbildung des Ornaments zum funktionell Wirksamen von dem entfernt hat, was gleichzeitig in Rom entstand. Für den Künstler selbst bedeutet S. Giovanni in dieser Hinsicht eine neue Etappe. Alle irgendwie konventionellen Formen sind nach Möglichkeit vermieden. Bezeichnenderweise hat Borromini gerade durch sein auf das Architektonische gerichtetes Streben das Pflanzenornament von allem geometrischen Zwang befreit. Wenn er z. B. die zwischen den Langhausfenstern angeordneten ovalen Medaillons abwechselnd mit Kränzen aus Palmzweigen, Lorbeerblättern und Blumen umgibt (Taf. 60), so ist dies weder für ihn¹ noch für die römischen Architekten² etwas absolut Neues. Aber an keinem Baue zuvor hatte man in diesem

¹ Vgl. den Lorbeerkranz um die Büste des Kardinals Baronio in der Bibliothek der Filippiner.

² Vgl. die Fassung der Madonnenfigur über der Tür von Ss. Domenico e Sisto (unter Urban VIII. erbaut).



Fig. 28. Felice della Greca, Entwurf für das System des Hauptschiffes

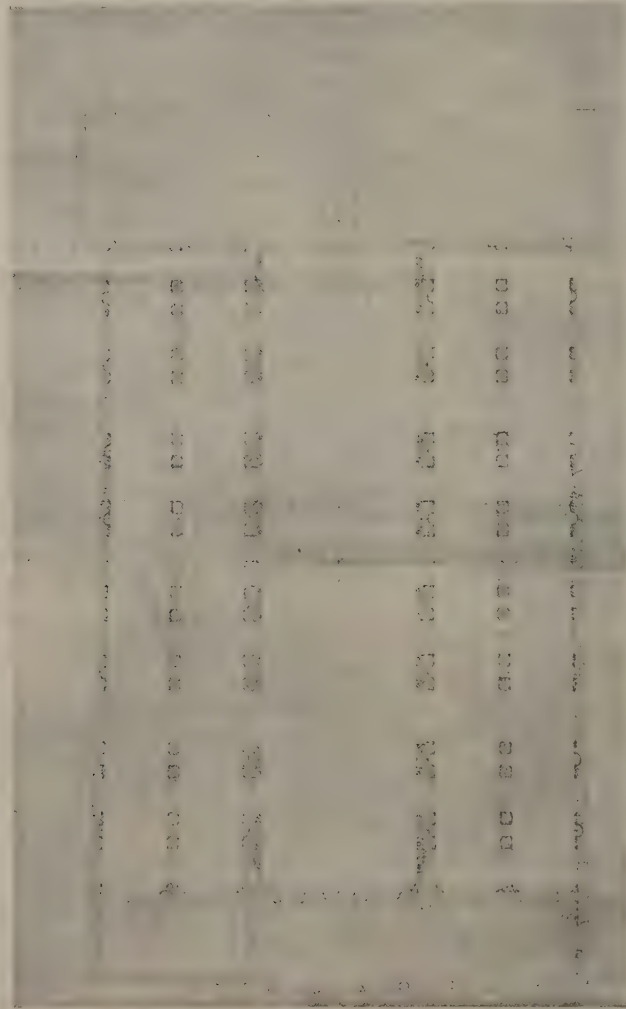


Fig. 29.
Borrominis
zweiter
Grundriß-
entwurf.

S. Giovanni
in
Laterano.

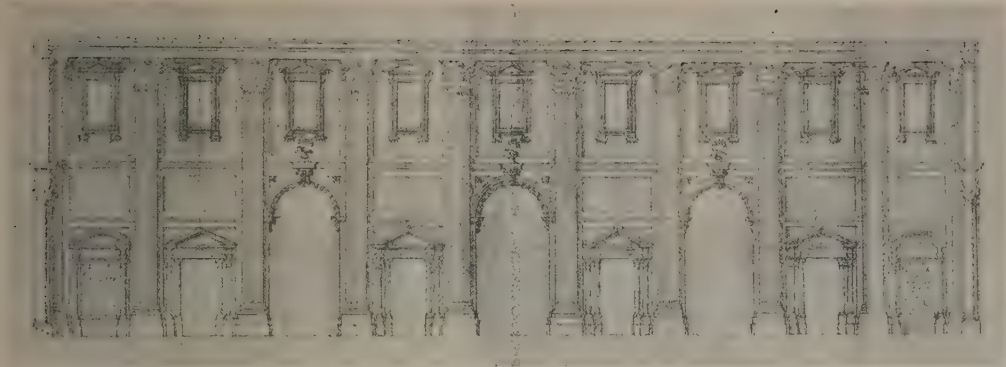


Fig. 30. Borrominis erster Entwurf für das System des Hauptschiffes.

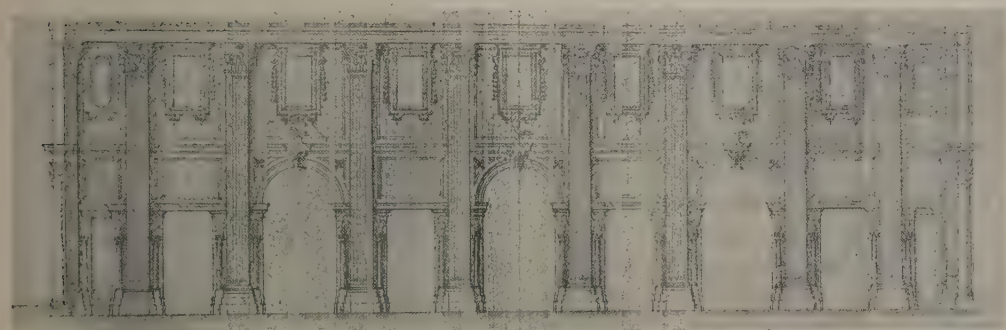


Fig. 31. Borrominis zweiter Entwurf



Fig. 32. Borrominis dritter Entwurf

S. Giovanni in Laterano.

Umfang rein pflanzliches Ornament unter Ausschaltung jeglicher architektonischen Rahmenform verwendet. Bernini hatte seine gleichzeitigen Medaillons der Bogenleibungen von St. Peter zwar auch von Palmzweigen umschlossen, aber doch zugleich den architektonischen Rahmen beibehalten. Borromini dagegen schätzte an der Pflanze in erster Linie den organischen Charakter, ihr Wachsen, Blühen und Vergehen. Deshalb empfand er jeden geometrischen Zwang als Beeinträchtigung, bildete die Pflanze möglichst groß und übertrug ihr innerhalb seines Systems Aufgaben, die man früher nur rein architektonischen Formen zugemutet hätte. Gerade durch die Befreiung von den kleinlichen konventionellen Formen wurde das pflanzliche Ornament zu einem der Hauptelemente der Architektur. Zu diesem Zweck war vor allem ein Zusammenspiel des gesamten vegetabilischen Ornamentes nötig, was Borromini schon durch die Wiederholung der gleichen Pflanzenarten erreichte. Palmzweige steigen mit den Pfeilern hoch, biegen sich unter dem Druck der lastenden Decke zu Ovalmedaillons zusammen, erscheinen ein letztesmal im Fries über den Kapitellen, deren sich entfaltende und stützende Kraft noch einmal in dieser oberen Dekoration in Erscheinung tritt.

Wie die vegetabilischen Stukktaturen so wurden auch die Skulpturen von jeder kleinlichen Rahmung befreit, ohne sie deshalb aus dem architektonischen Verband herauszulösen. Für Borromini sind jene auf Gesimsen nach rein dekorativen Gesichtspunkten angeordneten Figuren undenkbar. In seinem Streben nach wechselseitiger Durchdringung von Raum und Masse konnte er die Skulptur innerhalb eines frei sich öffnenden Wandsystems aufnehmen, ohne daß sie irgendwie beeengt oder äußerlich angefügt erscheint. Auf diese Weise gab er den zwölf Aposteln an den Mittelschiffpfeilern eine völlige Bewegungsfreiheit. Der Beschauer glaubt sie aus der Tiefe der Pfeiler heraustreten zu sehen. Erreicht ist dies vor allem durch die Bildung der vorspringenden und durch den farbigen Kontrast isolierten Tabernakel, wodurch die Gestalten die genügende Freiheit gegenüber der Pfeilermasse erhalten und dabei doch innerhalb des architektonischen Organismus derselben verbleiben. Darüber erscheinen rechteckige Reliefs, charakteristischerweise nicht von einem neutralen Rahmen, sondern nur von Gliedern der Pilasterordnung eingefasst. Infolge dieser Austilgung alles Flächenhaften verschwindet der Reliefrund fast völlig. Wie bei den Tabernakeln glaubt man auch hier die Mauer sich öffnen und mit plastischen Gestalten sich füllen zu sehen. Gemäß der nach oben zu eintretenden Erleichterung der Wand wird weiterhin der Übergang von diesen Reliefs zu den oberen Medaillonbildern der Propheten vollzogen. Wenn die letzteren auch erst unter Clemens XI. eingesetzt worden sind, so ist doch anzunehmen, daß sie von Anfang an geplant waren¹.

Um die Tragfähigkeit der Wände trotz Beibehaltung des alten Mauerwerks zu sichern, hat Borromini die Fundamente verbreitert und verstärkt sowie eine neue Mauer an der Außenseite der alten Langhauswände hochgeführt (vgl. Rasponi 86). Die beiden nebeneinander laufenden Mauerzüge wurden fest miteinander verbunden, auf der nördlichen Seite die neue Rückmauer entsprechend verstärkt, um die erwähnte Neigung nach innen beseitigen zu können und womöglich lotrechte Wände zu gewinnen. Außerdem sorgte Borromini für eine so ausgiebige Verstrebung der Ober-

¹ Wenn sich bei Rasponi, Baldeschi (*Relazione della nave principale della SS. Chiesa Patr. Lat.*, R. 1723) und anderen die Behauptung findet, daß Innozenz X. Borromini verpflichtet habe, in den ovalen Rahmen des Hauptschiffes die »konstantinische« Mauer zutage treten zu lassen, so stellt dies wahrscheinlich nur einen Versuch der Autoren dar, die bloßgelegten Stellen der Mittelschiffmauern sich irgendwie zu erklären. Für die Apostelfiguren sollten ursprünglich Algardi, Bernini, Mocchi und Bolgi herangezogen werden. Vgl. *Vat. lat.* 11258, I, 259.

mauern, daß eine nachträgliche Überwölbung immer noch möglich gewesen wäre, ein Zeichen, wie sehr der Künstler von seinem ehemaligen Projekt auch später noch beherrscht wurde.

Hatte Borromini im Mittelschiff ein Kompromiß schließen und vor allem auf jede räumliche Wirkung in seinem Sinne verzichten müssen, so konnte er sich wenigstens in den Seitenschiffen von den Fesseln der ursprünglichen Anlage fast völlig befreien. Wie Gigli Ende Jänner 1647 berichtet, wurden gleich zu Beginn des Umbaus die Dächer der Seitenschiffe entfernt. Von den Marmorsäulen aus Verde antico kamen 24 Stück bei den Tabernakeln des Hauptschiffes zur Verwendung¹, wobei Kapitelle und Basen eine Erneuerung erfuhren, während die Säulenschäfte mit ihrer von Rasponius angegebenen Höhe von 16 palmi (gleich 3,56 m) unverändert blieben. Noch heute kann man sich also an diesen Tabernakelsäulen, auch wenn man die einstigen Backsteinsockeln hinzurechnet, die geringe Höhe der ehemaligen Seitenschiffarkaden vergegenwärtigen und die außerordentliche Steigerung ihrer Größenverhältnisse am Neubau feststellen.

Durch die Bogen des Mittelschiffes war die Höhe der inneren Seitenschiffe (Fig. 27) festgelegt. Dagegen hielt Borromini die folgenden äußeren bedeutend niedriger, schon um die inneren durch große Fenster direkt beleuchten zu können. Geschickt vermied er dabei das Nebeneinander von Bogen ungleicher Höhe, indem er in den äußeren Seitenschiffen an Stelle der Bogen ein gerades, die niedrigen Archivolten verbergendes Gebälk verwandte. Auf diese Weise konnte er für beide Seitenschiffe an der gleichen Kämpferhöhe festhalten, womit die Raumeinheit in erster Linie gewahrt blieb. Ein Blick durch die Längsflucht der mittleren Seitenschiffe (Taf. 58) beweist uns, welch außerordentliche Bedeutung die durch das System der Längswände gewonnenen hohen Arkaden für das ganze Langhaus besitzen. Durch keine Trennungsmauer oder isolierende Kuppel geschieden, vereinigen sich die einzelnen Joche zu einem einheitlichen Raumganzen von völlig ausgeglichenen Proportionen. Erst hier in seinen seitlichen Ausstrahlungen kommt das System der Längswände zu seiner vollen Wirkung. Der Wechsel von breiten und schmälern Intervallen, von Arkaden und Tabernakeln wandelt sich zu einer Folge von breiten und schmälern Jochen, von flachen, durch Fenster erhellen Kuppelgewölben und kurzen unbelichteten Tonnen. Durch den Wechsel der Beleuchtung wird die rhythmische Folge für das Auge klar faßbar. Fünfmal sieht man einen hellbelichteten Bogen sich von einem beschatteten loslösen. Im Gegensatz zu dem dunkleren unbetonten Intervall der kurzen Tonne wird der Blick bei den breiteren Flachkuppeln nicht nur vom Licht angezogen, große vierflügelige Puttenköpfe erscheinen über den Scheitelpunkten der belichteten Bogen und vermitteln zu dem kreisrunden, die Flachkuppel einfassenden Feston (Taf. 59). Ähnliche Puttenköpfe finden sich an einer anderen wichtigen Stelle, in den Ecken, die sich zwischen den Pfeilern und dem abgehenden geraden Gebälk der Nebenschiffe bilden, wo sie zur Weiterführung der aufsteigenden Bewegung dienen (Taf. 57).

Wie bei allen Architekturen Borrominis ist auch in S. Giovanni die Verbindung von Wand und Decke besonders wichtig. Ununterbrochen drängt die Bewegung an diesen Stellen mit verdoppelter Energie vorwärts, um im kühnen Schwung die Seitenschiffe zu überspannen, ohne dabei in dem abschließenden Rund zur Ruhe zu kommen, denn im Scheitelpunkt des Bogens wird die Bewegung von den Flügeln der Putten erfaßt und unmittelbar zu dem raumumspannenden Feston weitergeleitet. Die auf das Raumhafte gerichtete Tendenz bleibt schließlich über jede andere siegreich. Um den

¹ Die zwölf übrigen Säulen kamen als Geschenk Innozenz' X. an den Neubau von S. Agnese. Vgl. die päpstliche Schenkungsurkunde vom 21. Jänner 1653 (cod. Corsin. 167, fol. 280).

Raum zu bilden und zu modellieren, werden sämtliche Ecken, auch die, welche sich zwischen der Wand und den Pilastern bilden, konkav ausgerundet. Das Auge trifft überall auf diese aufsteigenden Hohlkehlen, die weniger das Kubische als das Raumumspannende der Pfeiler in Erscheinung treten lassen. Stärker als dies an den Wänden des Hauptschiffes möglich war, löst sich die Vertikaltendenz von den architektonischen Gliedern ab und wird zu einer Bewegung des ganzen Raumes.

Als letztes wichtiges Element dient die Farbe, und zwar ebenfalls zur Erreichung einer einheitlich geschlossenen Raumwirkung. Im starken Kontrast zu der verhältnismäßig prunkhaften, dunklen Farbigkeit von Querschiff und Chor herrscht im Langhaus ein lichter, cremefarbener Anstrich, durch den nicht allein der Raum weiter erscheint, sondern vor allem auch die bei Borromini so wichtigen Schattenlinien klar hervortreten. Dieses gemilderte Weiß ist durchaus nicht farblos. Das zuerst in der Malerei geweckte Feingefühl für eine einheitliche Farbstimmung, die damit verbundene Ökonomie der Mittel und Bevorzugung grauer Farbtöne werden hier dank der unkonventionellen Art Borrominis auch für die Architektur bestimmend. An Stelle des Prunkens mit verschiedenartigstem kostbaren Material sucht derselbe den ihm zur Verfügung stehenden Marmor zur stärksten Wirkung zu bringen, indem er dem beherrschenden Weiß der Stuckwände jenen herrlichen Saum in dem blaugrauen Bardiglio-Marmor der untersten Sockelstufe gibt, der nach Rasponis Worten »wie ein ungeheurer Kreis durchlaufend« alle Mauern und Pfeiler gleichmäßig umfaßt. Über der kühleren und dunkleren Farbigkeit dieses Bardiglio folgt der weiße, schwarz geäderte Marmor der Basen, worauf das leuchtende Gelblichweiß der Wände beginnt. Also auch in der Farbe das Aufsteigen vom Ruhenden zum Bewegten. Von dem noch fest in sich geschlossenen Dunkel geht es über zu der befreit sich ausbreitenden Helligkeit, als ob sich ein lichter Himmel über eine schattige Erde wölbt. Da der Bardiglio auch am Sockel und Giebel der Tabernakel erscheint, durch den Verde antico der Säulenschäfte und den Persichino der Pilaster ein wenig bereichert, kommt auch in die farbige Haltung das Auf- und Absteigen der Architekturglieder. Arkaden und Tabernakel schließen sich als dunklere Teile zu einer rhythmischen Reihung zusammen. Die breiten Pfeiler erscheinen durch den Gegensatz des dunklen Marmors zu dem Weiß der stukkerten Pilaster wie zerspalten und verlieren dadurch ihre sonst allzu schwere Geschlossenheit.

Den Forderungen der Pietät hatte also Borromini Genüge getan, das Alte erhalten und innerhalb der neuen Teile ein einheitliches Ganzes geschaffen. Aber in seinem Stolz auf die eigene Erfindungskraft brachte er es doch nicht fertig, sich völlig dem mittelalterlichen Bau unterzuordnen, wie dies ein Neogotiker getan hätte. Durch seine größere Helligkeit erscheint das Langhaus weitaus geräumiger als Querschiff und Chor in ihrer überreichen Farbenpracht. Die Kolossalpilaster strecken das Hauptschiff der Höhe nach, womit die niedrige Ordnung der alten Teile nicht konkurrieren kann. Auf diese Weise kommt die für jede Kirche nötige Steigerung vom Hauptschiff zur Chorpartie nicht zustande. Vielleicht hat Borromini wie bei der Decke so auch bei diesen westlichen Teilen der Basilika angenommen, daß auch sie eines Tages in seinem Sinne umgebaut würden.

An verschiedenen Stellen der Lateransbasilika mußte Borromini angrenzende ältere Teile in Verbindung mit seinen Neubauten bringen. Im rechten äußeren Seitenschiffe kam nach dem Umbau der Eingang zum Lateranspalast nicht mehr in die Mittelachse eines Joches zu liegen. Borromini half sich durch eine Verdoppelung der Türe, der ein schmaler, seitlich halbkreisförmig abgeschlossener Vorraum vorgelegt wurde. Über der Türe erscheint in einem Tondo das Brustbild Innozenz' X. von den Flügeln

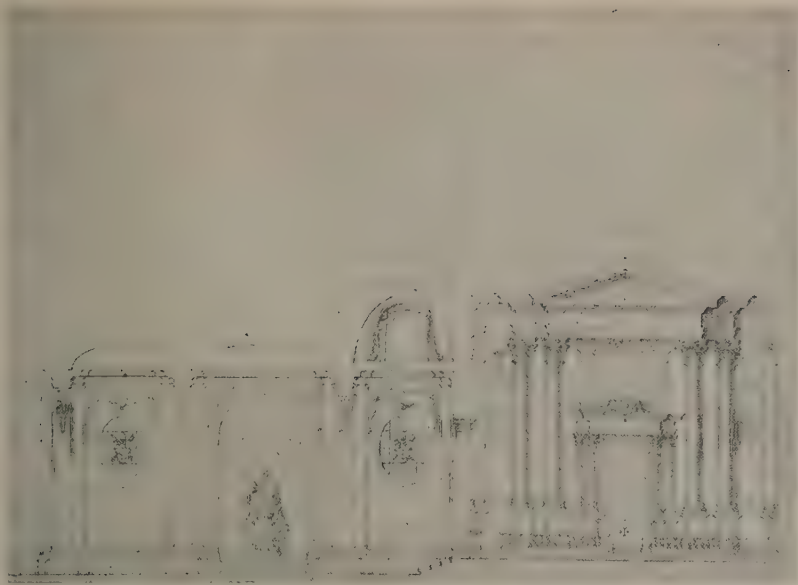


Fig. 33. Berlin 1069. S. Giovanni in Laterano, Denkmalprojekt für Innozenz X.

zweier Putten umfaßt (Taf. 68, 1), darüber spannt sich ein reichkassettiertes Tonnengewölbe (vgl. Alb. n. 391, Taf. 69, 2).

In ähnlicher Weise war auch der Eingang der Cap. Santori in Einklang mit der neugebildeten Achse der Seitenschiffe zu bringen, wobei sich Borromini durch ein wenig auffallendes Abschrägen der Leibungen der Eingangsöffnung half¹. Am stärksten zeigt sich das Mißverhältnis zwischen alten und neuen Teilen an der Stelle, wo die durch Borromini erhöhten inneren Seitenschiffe mit dem Querschiff zusammenstoßen. Die niedrigen Bogen des letzteren, die nicht erhöht werden konnten, ohne das ganze System des Querschiffes zu verändern, stehen in keinem Verhältnis zu den höheren Bogen des Langhauses, was für die inneren Seitenschiffe einen ungünstigen westlichen Abschluß ergibt, woran auch die Wappendekoration der oberen Mauerfläche, die den Blick in das Querschiff versperrt, nichts ändern kann.

Bei den niedrigeren äußeren Seitenschiffen trat der entgegengesetzte Fall ein, daß nämlich der angrenzende Querschiffbogen höher als die Gewölbe der Seitenschiffe hinaufführte. Borromini erhöhte deshalb das letzte Gewölbe vor dem Querschiff und erhielt dadurch an der Außenmauer Platz für ein Fenster (vgl. Fig. 33). Zugleich diente das höhere Gewölbe zur Verstrebung der Mauern des Querschiffes. Die über dem Querschiffbogen auch hier erscheinende Obermauer wurde zur Anbringung eines Tondos mit dem in Stuck ausgeführten Brustbild Innozenz' X. verwendet. Außerdem war, in ähnlicher Weise wie bei S. Agnese, geplant, eine Statue des Papstes in segnender Haltung in einem dazu eigens bestimmten Anbau auf der Südseite des äußeren Seitenschiffes an Stelle der später durch Borromini erbauten Cap. S. Ilario aufzustellen. Das Projekt ist nur in einer Zeichnung in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums (n. 1069, Fig. 33) erhalten. In gleicher Weise wie bei S. Agnese

¹ Von H. Egger zuerst in seiner oben zitierten Abhandlung nachgewiesen unter Bezugnahme auf die durch Borromini erfolgte eigenhändige Korrektur des Einganges auf dem in der Albertina sich befindlichen Grundriß der Kapelle (n. 1165).

unterblieb auch hier infolge der allgemeinen Opposition gegen den Verstorbenen und der geringen Pietät seiner eigenen Familie die in Aussicht genommene Ehrung.

Zwar gelang es, den eigentlichen Umbau für das Jubeljahr 1650 fertigzustellen; trotzdem blieb für die Folgezeit genügend zu tun übrig. Noch unter Innozenz X. wurde der Mosaikboden des Hauptschiffes restauriert und ergänzt. Alexander VII. stellte die alten Grabdenkmäler in der von Borromini entworfenen neuen Fassung auf und fügte weitere vier kleine Kapellen den äußeren Seitenschiffen an.

Bei der Restauration des Mosaikbodens wurde in dem am 20. Februar 1652 geschlossenen Vertrag mit dem Steinmetzmeister P. Santi Ghetti ausbedungen, daß der im Hauptschiff gelegene Teil unter Beibehaltung der alten Muster und Marmorarten zu restaurieren sei¹. Neu dazu kam nur die den Pfeilern entlanglaufende Bordüre, die abwechselnd mit Lilien und Rosetten nach Borrominis Entwurf verziert ist. Völlig beseitigt wurde der Ziegelfußboden der Seitenschiffe, in dem viele Grabplatten eingelassen waren². Borromini brachte bei dem Neubelag mit bläulichgrauen und weißen Marmorplatten ein von ihm häufig benutztes rautenförmiges Muster in Anwendung³.

Für die Glasfenster des Langhauses hat Borromini um 1650 zahlreiche Entwürfe angefertigt (Alb. 440—454, Taf. 66, 2 und Fig. 22), die sämtlich mit dem Wappen Innozenz' X. geschmückt werden sollten. Ob sie überhaupt zur Ausführung gekommen sind, erscheint fraglich, heute hat sich davon nichts mehr erhalten.

Zum größten Teil erst in das Pontifikat Alexanders VII. fällt die Errichtung der vier kleinen Kapellen, von denen zwei, für S. Giacomo Maggiore und S. Ilario bestimmt, an das südliche Seitenschiff, die beiden anderen, der Madonna und Johannes dem Täufer geweiht, an das nördliche angrenzen. Als Einzelräume haben diese nur 3,79 m tiefen, seitlich abgerundeten Kapellen eine geringe Bedeutung. Um so wichtiger waren sie als Vertiefung und Abschluß der von der Mitte des Hauptschiffes ausgehenden, durch die Seitenschiffe hindurchführenden Perspektiven. Um auf diesen entfernten Standpunkt zu wirken, verzichtete Borromini auf eine eigene Altararchitektur, indem er die vorhandene Fläche für großfigurige lichte Fresken benutzte, die erst vom Mittelschiff aus gesehen ihre volle Wirkung erhalten. Da die Kapellen durch hochgelegene Fenster reichlich beleuchtet sind, so ziehen deren Fresken das Auge umso mehr auf sich, als der Blick vorher durch die dunkleren Seitenschiffe hindurchgeht (vgl. den Vorentwurf in der Albertina n. 383). Damit aber hatte sich Borromini die Mitwirkung einiger lebhafter Farbtöne für das Ganze gesichert, wodurch das gelbliche Weiß der Wände jenen festlichen Zauber erhielt, den man noch heute im Langhaus von S. Giovanni empfindet.

Fernerhin wurden durch Borromini zu Beginn des Pontifikates Alexanders VII. im Jahre 1656⁴ die alten Bronzetüren von S. Adriano für den östlichen Haupteingang von S. Giovanni verwendet, wobei sie durch eine umlaufende Bronzebordüre mit den Sternen des Chigiwappens eine entsprechende Vergrößerung erhielten.

¹ Cod. Corsin. 167, fol. 235 f.

² Relazione dello stato etc., Arch. Lat. F. F. XXIII, 12.

³ Nach dem Vertrag hatte sich Ghetti verpflichtet, den Mosaikboden bis zum August 1653 fertigzustellen, was jedoch nicht gelang, so daß im Dezember 1653 die Arbeit zur Beendigung an Lucca Berettini und Filippo Frugone übertragen werden mußte (vgl. cod. Corsin. 167, fol. 294). Die Vollendung zog sich, wie die Inschrift unter den beiden mittleren Archivoltten der Langseiten beweist, bis in das Todesjahr Innozenz' X., 1655, hin. Der dem Hauptportal zunächst gelegene Teil wurde sogar erst unter Alexander VII. fertiggestellt (Vorentwürfe Borrominis in der Alb. n. 421 bis 423, 424 a, Taf. 68 III und IV).

⁴ Dieses Jahr findet sich als Inschrift auf den in der Albertina erhaltenen Entwürfen n. 426 bis 437. Vgl. auch Martinelli, Roma ricerc., R. 1658, 200.

Die Forderung nach möglichster Erhaltung des alten Bestandes erstreckte sich auch auf einen Teil der Denkmäler, die an verschiedenen Stellen der alten Basilika gestanden hatten¹. Vor allem die kirchliche Bedeutung dieser künstlerisch erst in zweiter Linie beachtenswerten Bruchstücke von Denkmälern, die an das Wirken einzelner Päpste und Kardinäle erinnerten, ist der treibende Grund von deren Neuaufstellung gewesen und nicht etwa eine Hinneigung zur Kunst des Mittelalters. Schon die Art, mit der Borromini diese Skulpturenreste und Freskenfragmente wie Reliquien mit verhältnismäßig großen reichbewegten Architekturen umschloß, zeigt seine Absicht, sie vollkommen in das neue System einzubeziehen, demgegenüber ihre eigene künstlerische Sprache nur in geringem Maße zur Wirkung kommt.

Durch die Bildung der großen Mittelschiffpfeiler waren an den Rückwänden in den Nebenschiffen breite, durch die umfassenden Pilaster nischenförmig vertiefte Wandflächen gewonnen, die sich für die Aufstellung der wichtigsten Monumente besonders eigneten. So folgen einander im rechten mittleren Seitenschiff, wenn man von der östlichen Eingangswand ausgeht, die Denkmäler für Bonifaz VIII., Sylvester II., Alexander III., Sergius IV. und den Kardinal Ranuccio Farnese. Letzteres ist von Vignola entworfen, die übrigen vier sind durch Borromini mit reichen architektonischen Fassungen versehen worden, von denen sich drei erhalten haben; nur das für Sylvester II. ist durch ein modernes Denkmal ersetzt worden. Für die Aufstellung dieser wie auch der übrigen Denkmäler ist es charakteristisch, daß Borromini sie nicht als Einzelstücke behandelt, sondern einem gemeinsamen System unterworfen hat, das sich aufs engste der Gesamtarchitektur des neuen Langhauses anschließt. Dieses Prinzip bleibt sich, wie auch die allgemeinen Maße bei den einzelnen Denkmälern gleich, im übrigen aber strebt Borromini nach der größten Mannigfaltigkeit. Individuelles Leben sollte in der großen Einheit des Ganzen sich zusammenschließen, ohne dabei verloren zu gehen. Bei dem Denkmal für Bonifaz VIII. (Taf. 62) wölbt sich die Säulenordnung nach vorn, die Mitte ist nischenförmig ausgehöhlt und umfaßt das von einem Rahmen umschlossene Freskobruchstück, welches den Papst bei der Proklamation des ersten Jubeljahres zeigt. In einem Vorentwurf (Alb. n. 396, Taf. 64, 1) schwebt in der Höhe der jetzigen Attika über der mittleren Nische eine große sich vorwölbende Krone, wodurch die Tendenz zur Raumbildung noch stärker betont worden wäre. Wie im Gegenspiel ist bei dem Denkmal Alexanders III. die Säulenordnung in konkaver Schwingung eingezogen, wogegen sich in der Mitte über ovalem Grundriß ein Zylinder vorschiebt, auf dem die Inschrift Platz findet. Die gekuppelten Säulen erhielten über dem Gesims die von Borromini so bevorzugte Bekrönung mit den Monti Alexanders VII. Auch hier bringt ein Vorentwurf (Alb. n. 398, Taf. 64, 2) eine noch eigenartigere Lösung als die Ausführung. Über dem Zylinder erhebt sich das von Engelsflügeln umschlossene Wappen, dessen herzförmiges Schild schon die asymmetrische Schweifung des Rocailleornamentes zeigt. Darüber sitzt ein von zwei vierflügeligen Engelsköpfen getragenes Medaillon.

¹ Die Denksteine für Sergius IV. und Sylvester II. befanden sich ursprünglich im östlichen Portikus der Basilika. Nach dessen Brand wurden sie in die Nähe der Porta Santa an den die Schiffe trennenden Pfeilern, also schon in der Nähe ihres jetzigen Platzes, aufgestellt. Das gleiche Streben, das Denkmal möglichst nahe dem alten Standort zu belassen, ist auch sonst festzustellen. So ließ Borromini das Denkmal des Kardinals Ranuccio Farnese von der Vorderfront des nordwestlichen Pfeilers des Hauptschiffes auf seine Rückseite übertragen. Wie Hermann Egger in der Jännersitzung 1924 der kunstgesch. Gesellschaft in Graz in einem Vortrag nachwies, der die Entstehung, wie die ursprüngliche Form und Aufstellung des Grabmales des Kard. Ant. Martinez de Chaves (des sogen. Kardinals von Portugal) behandelte, befand sich dasselbe ursprünglich im 1. Querschiff, später in der SO.-Ecke des 1. Seitenschiffes.

Bestehen schon zwischen den beiden zuletzt beschriebenen Denkmälern große Verschiedenheiten in der Bildung des Details, so tritt dieses Streben nach Variation noch stärker bei dem Denkmal Sergius' IV. auf (Taf. 61). In ihren oberen Teilen verwandeln sich die seitlichen Stützen in Engelsgestalten, deren Flügel die Säulenschäfte umschließen. Die Engelsköpfe kommen in Frieshöhe zu stehen, wie eine Krone erheben sich darüber das verkröpfte Abschlußgesims und die Monti Alexanders VII. Zwischen den Stützen erscheint das von einem Sternenkranz umschlossene Relief des segnenden Papstes, während sich das Gesims volutenartig hochbäumt, um das Wappen umfassen zu können. Wie sehr der Anblick dieser eigenartigsten aller architektonischen Lösungen Borrominis auf den ersten Blick befremdet, so schwindet dieser Eindruck sehr bald bei längerer Betrachtung. Das Auge, das zuerst nur das von allem Gewohnten Abweichende empfunden hat und an Einzelheiten haften geblieben ist, entdeckt den festen Zusammenhalt der seitlichen Stützen, sieht, wie sich die Karyatiden in die Rücklagen einbetten, ihnen Form verleihen, wie beide Glieder zusammen im schönen Schwung hochsteigen, in den Köpfen ein oberes Zentrum finden und leicht und sicher von einer stolzen Bekrönung überschwebt werden. Man weiß, daß Borromini bei seinen Schöpfungen stets an Naturgebilde dachte. Hier wird sich angesichts der schön geschlossenen Silhouette und des leichten Aufbaues dieser seitlichen Stützen das Bild der Zypressen einstellen. Die zwischen den Karyatiden gespannte Fläche wölbt sich in leichter Schwingung nach vorwärts, das Bild des Papstes mit dem von zuckendem und flimmerndem Leben erfüllten Sternenkranz tragend. Der Bewegungszug schwillt oben zu einer großen aufsteigenden Welle an, die das päpstliche Wappen emporhebt. Ist man dieser Bewegung einmal gefolgt und kehrt das Auge zurück zu den kräftigen seitlichen Stützpunkten, so wird der Beschauer immer mehr jeden Teil als notwendig empfinden, das Ganze als eine Schöpfung begreifen, der sowohl die Festigkeit einer Architektur wie das Leben eines Naturgebildes innewohnt.

Von geringerem Interesse sind die auf der Rückseite der südlichen Pfeilerreihen angebrachten kleineren Denkmäler von Kardinälen und Bischöfen, da ihre noch aus dem 16. Jhdt. stammenden Rahmenformen von Borromini der gleichmäßigen Anordnung zuliebe nur wenig verändert worden sind. Dagegen sind die Grabdenkmäler der äußeren Seitenschiffe, bei denen zumeist ein vorhandener Sarkophag zur Aufstellung kam, von besonderer Bedeutung. Stärker als an den Pfeilern mußte hier zu Seiten der Kapelleneingänge die Nischenform aus den Außenwänden herausgearbeitet werden. Dadurch, daß zwei dieser Denkmäler im südlichen Seitenschiff unter Ovalfenstern zu stehen kamen und mit diesen verbunden wurden, ergab sich ein auch bei den übrigen Monumenten (Taf. 66, 1) angewandtes Motiv, wobei der ovale Rahmen nur als Blende gebildet wurde. Von besonderem Interesse ist dabei die Art der Aneinanderfügung. Das Hauptgesims der Nische senkt sich infolge einer starken perspektivischen Verkürzung in einem flachen Bogen herab, in den sich der ovale Fensterrahmen mit seinem unteren Teil hineinbettet. Auf diese Weise verbindet sich die Raumform der Nische, die keinen eigenen oberen Abschluß hat, mit dem rein flächenmäßigen Oval des Fensters, wobei die funktionellen Eigenschaften der verschiedenen Dimensionen aufeinander übergehen. Die dabei entstehende Verwischung der Grenzen zwischen dem Raummäßigen und Flächenhaften ist an sich ein künstlerisches Mittel dieser Zeit, hier dient es im besonderen der engen Vereinigung der Grabmonumente mit der architektonischen Wandgliederung. Als herausgelöste Einzelstücke, ohne die abschließende Form der Fenster undenkbar, erfüllt sich der Sinn der Einzelformen dieser Denkmäler erst im Zusammenhang mit der

Architektur des Ganzen. Bei der perspektivischen Verkürzung handelt es sich wie auch sonst bei Borromini nicht um eine Augentäuschung, da durch die enge Vereinigung perspektivisch verkürzter und unverkürzter Teile eine illusionistische Wirkung kaum eintreten kann. Wie bei der Kolonnade des Palazzo Spada ist das nach einem Punkte zusammenlaufende Liniensystem Träger der von innen nach außen wirkenden Kraft, die Borromini in jedem Architekturgliede sichtbar zu machen versuchte.

Im einzelnen erscheint diese Idee an den sieben Grabdenkmälern folgendermaßen variiert. Auf das verhältnismäßig einfache Grabmal des Paolo Mellini nächst der Porta Santa folgt rechts vom Eingange zur Cap. Torlonia das Grab des Kard. Giulio Acquaviva, bei dem das Hauptgesims in einer Wellenlinie verfließt. Die einfassenden, gekuppelten Säulen sind hier von den Monti Alexanders VII. bekrönt, um das obere Ovalfenster fester umfassen zu können. Bei dem links von der Verbindungstür zum Lateranspalaste angebrachten Grab des Kard. Giussano sind an Stelle der Säulen Pilasterformen getreten (vgl. Alb. n. 401). Die Ordnung ist in drei Teile gebrochen, von denen sich die äußeren seitlichen nach vorwärts wölben, so daß die ursprüngliche Idee fast ganz verwischt erscheint.

Am klarsten tritt Borrominis Absicht in dem folgenden am Ausgang des rechten Seitenschiffes angebrachten Grabmal des Kard. Ant. Martinez de Chaves hervor (Vorentwurf Alb. n. 397). Wie bei den vorher besprochenen Denkmälern sind die den Sarkophag umgebenden Figuren in die Säulenintervalle aufgestellt worden, wo sie neben der Ausdruckskraft der Formen Borrominis kaum zur Wirkung kommen (Taf. 66, 1). Im linken äußeren Seitenschiff ist das neben der Eingangstüre angebrachte Denkmal des Kard. Riccardo Annibaldeschi della Molara zurzeit durch die Orgel verdeckt¹. Hier wie bei dem folgenden rechts vom Eingang der Cappella Corsini sich befindlichen Grab des Kard. Corrado (Vorentwurf Alb. n. 406) sind an Stelle der Säulen seitliche Voluten getreten, während das folgende links vom Eingang zur Cap. Santorio gelegene Grab des Kard. Bernardo Caracciolo (Vorentwurf Alb. n. 404) wieder zu der Säulenordnung zurückkehrt².

Da eine Verbindung des neuen Langhauses mit dem westlichen älteren Teil der Basilika nicht gelungen war, mußte Borromini daran denken, beides gegeneinander möglichst abzuschließen. Dies war nur dadurch zu erreichen, daß das schmale gotische Ziborium durch einen breiteren, massiveren Bau ersetzt wurde, der sich an das System der Längswände anschloß und den Blick in Querschiff und Chor möglichst versperrte. Borrominis diesbezügliche Pläne, die in vier Entwürfen³ (Taf. 67, 1 und 2) erhalten sind, gelangten nicht zur Ausführung; das gotische Tabernakel ist gemäß der überall vorwaltenden konservierenden Tendenz erhalten geblieben. Wie erfreulich dies an sich ist, so wird doch auch heute mancher Beschauer gleich Borromini das Ziborium, das mit seinen niedrigen Säulen und hohem Obergeschoß, seinem zierlichen Schmuck und steil emporführender Umrißlinie völlig dem alten System der Längswände entspricht, als einen Fremdkörper empfinden, der die Einheit der Langhausschöpfung zerstört. Von jenen Entwürfen gehören der zweite, dritte und vierte zusammen zu einer Gruppe, während der erste einen stark abweichenden Aufbau zeigt. Allen vier

¹ Vgl. Studio d'architettura II, tav. 40. Dasselbst sind auch die übrigen Denkmäler reproduziert.

² In der Albertina befindet sich noch eine Anzahl nicht ausgeführter Entwürfe: n. 399, 402, 403, 407 (Taf. 65).

³ Cod. Chig. P VII 9, fol. 9. Stiche im Studio d'arch. III. tav. 48 u. 49, wo sich jedoch durch eine versehentliche Vertauschung nicht die entsprechenden Grundrisse unter den Aufrissen befinden. Unter dem Aufriß vom I. Entwurf steht der Grundriß vom III., unter dem Aufriß vom II. der Grundriß vom IV., unter dem Aufriß vom III. der Grundriß vom I. und unter dem Aufriß vom IV. der vom II.

ist im Gegensatz zum gotischen Ziborium die größere Breite und die starke Abstufung der Silhouette eigentümlich. Bei der Gruppe der drei Entwürfe (Taf. 67, 1) erreicht die korinthische Pilasterordnung die Kämpferhöhe der Mittelschiffsarkaden. Schon durch diese Gleichartigkeit der unteren Stützen wäre eine enge Verbindung zwischen den Längswänden und dem Ziborium entstanden. Dabei hätte die seitlich ausladende, die untere Ordnung bekrönende Balustrade dem letzteren einen Vorrang gesichert. Weiterhin wäre der zwischen den Pilastern eingespannte Bogen in Wechselwirkung mit den Tabernakeln der Längswände getreten. Die Notwendigkeit, Wendeltreppen zu dem die Reliquien verwahrenden Geschoß anzulegen, wurde dazu benutzt, den Aufbau in der Silhouette noch stärker zu verbreitern. Auf diesen hohen Unterbau folgt ein bedeutend niedrigeres Geschoß, dessen mittlerer Teil beim zweiten Entwurf von einer Kuppel, beim dritten und vierten von den Monti Alexanders VII. überdeckt werden sollte, während die seitlichen Pfeiler in Bäumen und Sternen eine Fortsetzung gefunden hätten. Auf diese Weise entstand jene starke Abstufung, die für das Auge erst die volle Festigkeit des Aufbaues verbürgen sollte. Sicherlich wäre jeder dieser Ziboriumsbauten im hohen Maße geeignet gewesen, den starken nach dem Arcus triumphalis hindrängenden Bewegungsstrom beider Mittelschiffwände aufzufangen und zu verbinden. Als rein architektonische Schöpfungen kann man sie nicht mit Berninis Tabernakel von St. Peter vergleichen, das innerhalb eines großen einheitlichen Raumes keinerlei architektonische Aufgaben zu übernehmen brauchte. Wesentlich verschieden von den drei besprochenen Entwürfen ist der erste (Taf. 67, 2), welcher bei einem schlanken, zierlichen und stärker durchbrochenen Aufbau verhältnismäßig noch am meisten dem gotischen Tabernakel nahesteht. Beide Geschosse sind ungefähr gleich hoch, ein gerade durchgeführtes Gebälk läßt den unteren Teil stärker durchbrochen erscheinen. Wie bei dem gotischen Vorbild taucht der Bogen erst im obern Geschoß auf, wobei die Konvergenz der tragenden Stützen das oben eintretende Zusammenfließen der Linien in der bekrönenden Pyramide vorbereitet. Mehr als die anderen Entwürfe wird dieser erste der Forderung gerecht, sich nicht nur als ein Schlußglied dem architektonischen System einzufügen, sondern auch den Charakter eines Ziboriums als eines selbständigen, leichten und schmuckreichen Baues zu wahren. An der schwierigen Lösung hat sich neben Borromini auch der von Alexander VII. sehr geförderte Architekt Felice della Greca versucht, dessen Entwürfe¹ im gleichen Band neben denen Borrominis in der päpstlichen Privatbibliothek aufbewahrt wurden. Vermutlich um den Forderungen auf Erhaltung des alten Baues Genüge zu tun, beschränkte sich Felice della Greca auf einige nicht allzu wesentliche Abänderungen des gotischen Ziboriums.

Nach dem Tode Borrominis wurde im allgemeinen die Restauration in seinem Sinne fortgesetzt. Unter Clemens XI. sind die Statuen der zwölf Apostel in den Tabernakeln aufgestellt und die Gemälde der Propheten in die Ovalmedaillons eingespannt worden. Aus dieser späteren Zeit stammen die Stukkaturen über den Türen der inneren Seitenschiffe, deren Inschrifttafeln auf die unter Benedikt XIII. 1726 vollzogene Einweihung der Basilika Bezug nehmen. Obwohl diese reichen Rahmenformen

¹ Von K. Cassirer sind diese Blätter, von denen zwei (fol. 2 und 6) mit dem Namen des Felice della Greca signiert sind und die durchaus den charakteristischen Stil seiner Entwürfe tragen, wie ein Vergleich mit den zahlreichen, im gleichen Band aufbewahrten Zeichnungen dieses Architekten beweist, irrtümlicherweise Borromini zugeschrieben und als solche in dem oben zitierten Aufsatz (Abb. 3 und 4) publiziert worden. Es kann demnach die Folgerung, daß Borromini Entwürfe im gotischen Stil geliefert habe, nicht gezogen werden. Aus seiner Werkstatt stammt nur ein Blatt (fol. 3), welches den gotischen Bau wiedergibt, wobei es sich um die gewöhnliche, jedem Um- oder Neubau vorangegangene Bestandsaufnahme handelt.

in Borrominis Stil gehalten sind, kann bei der schwächlichen und unorganischen Zusammenfügung nur von einer Nachahmung die Rede sein (Taf. 63).

Schließlich blieb viel von dem, was Borromini außerdem für S. Giovanni geplant hatte, unausgeführt oder wurde in veränderter Form vollendet. In dem in der Albertina erhaltenen Kostenvoranschlag vom 25. März 1656 finden wir als erstes den Bau einer neuen östlichen Vorhalle angesetzt. Die dazugehörigen Zeichnungen sind leider verloren gegangen, während ein schwächlicher Konkurrenzentwurf Felice della Grecas erhalten blieb¹. Als im 18. Jhdt. Innozenz XIII. daran dachte, Fassade und Vorhalle zu errichten, sollten die damals noch vorhandenen Pläne Borrominis den Architekten als Unterlage dienen². Man erwarb für 600 scudi — ein Beweis für die hohe Bewertung seiner Leistung — von einem Nachkommen, Giuseppe Pietro Borromini, Grund- und Aufriß der Fassade sowie die Entwürfe für die Gestaltung des Platzes. Aber erst unter Clemens XII. schritt man ernstlich an die Ausführung. In einer Congregatione vom 26. Oktober 1731 gab man noch immer den Entwürfen Borrominis vor allen andern den Vorzug³. Wie umfangreich diese Pläne waren, wird aus der Tatsache ersichtlich, daß 24 Häuser miteinbezogen waren, die eine nach S. Maria Maggiore führende Straßenflucht bildeten. Schließlich aber siegten doch die neuen aus England kommenden klassizistischen Ideen mit dem Plane Alessandro Galileis.

¹ Cod. Chig. P VII 9.

² Bibl. Vitt. Eman. Fondo Gesuito 713, fol. 47.

³ Corresp. des direct. de l'Acad. de France à Rome, tom. VIII, 269.

Kapitel II.

S. IVO DELLA SAPIENZA. — S. MARIA DE' SETTE DOLORI. — EPITAPH CEVA. — S. MARIA A CAPPELLA NUOVA IN NEAPEL.

Der Bau von S. Carlo alle Quattro Fontane hatte sichtlich Borromini selbst nur wenig befriedigt. Die einmal wachgerufenen Gedankengänge suchten nach einer vollkommeneren Lösung. Wie durch eine glückliche Fügung bot sich ihm ein Jahr nach der Vollendung jenes Klosters eine ähnlich geartete Aufgabe in dem Bau von S. Ivo della Sapienza, der Kirche des römischen Archiginnasio¹. In jeder Beziehung gelang es ihm, jenes Frühwerk weit zu übertreffen. Durch die schnelle und konsequente Weiterentwicklung seiner Ideen erreichte er einen Vorsprung vor allen gleichzeitigen italienischen Bauten, unter denen sich keinerlei entsprechende Leistung findet. Ihre Verwendung als Universitätskirche und die heutige Verwandlung in eine Aula hat dieses eigentliche Meisterwerk Borrominis, das ihm von Grund auf angehört und seinen Stil in voller Reife zeigt, der Allgemeinheit entzogen, die im Innern von S. Carlino, S. Giovanni in Laterano und S. Agnese nur einen unvollständigen Eindruck von dem Können des Künstlers auf dem Gebiete der Raumgestaltung erhält. Offizielle Bauherren waren die Konservatoren der Stadt Rom, denen der Rektor der Sapienza zur Seite stand. In Wirklichkeit aber ging der eigentliche Impuls von Urban VIII. aus. Da Borromini schon seit zehn Jahren an der Sapienza als Architekt tätig gewesen war (vgl. S. 60), so fiel ihm die Aufgabe von selbst zu, dem Osttrakt eine Kirche einzufügen. Die wenigen erhaltenen Rechnungen beginnen mit dem Juli 1642². 1650 war der Rohbau bis auf die Laterne im allgemeinen vollendet³. Die letztere wie auch die Außengliederung der Kuppel wurden noch unter Innozenz X. fertiggestellt. Dagegen gehören die ganze Innendekoration und die beiden Portale der Ostseite dem Pontifikate Alexanders VII. an⁴. Im Jahre 1660 wurden auch diese Arbeiten beendet⁵.

Die Vorbedingungen waren durchaus günstig. Die Forderung, die Kirche dem schon bestehenden Palastbau der Sapienza einzufügen, hat Borromini keineswegs als Nachteil empfunden. Während er sonst nur mühsam in dem unregelmäßigen Gewirr der römischen Straßen eine einigermaßen symmetrische Grundrißform seiner Bauten erreichte, war hier das längsgelegte Oblong eines von zwei Loggien umzogenen Hofes schon gegeben (Fig. 34). Diese vorgefundene Konfiguration ließ Borromini in ihrer Tendenz nach Erschließung der Raumtiefe durch die Öffnung zweier Portale an den Ostenden der Längsloggien noch klarer hervortreten⁶, indem er zugleich die Kommunikation erleichterte. In gleicher Weise sollten auch an der westlichen Vorderfront

¹ Die Sapienza führte damals noch nicht den Titel einer Universität.

² N. Ratti, *Notizie della chiesa interna dell' Archiginnasio Romano*, R. 1833, 17.

³ Vgl. den Stich im *Ritratto di Roma mod.*, R. 1652, 373.

⁴ Unter dem Titel: »Opera del Cav. Fr. Borromini cavata da suoi originali cioè la chiesa e fabrica della Sapienza di Roma, Roma 1720« stellte S. Giannini Aufnahmen der Kirche als ersten Band des von ihm herausgegebenen Op. arch. Fr. B. zusammen. Im Vorwort wird die Baugeschichte kurz behandelt. Besondere Wichtigkeit erhält diese Publikation durch die Beifügung einer Anzahl unausgeführter Projekte.

⁵ Vgl. die Inschrift der Hoffassade bei Forcella, *Iscriz.* XIII 183 n. 366.

⁶ Ein Ausgang auf der Nordseite hatte schon vor der Mitte des 16. Jhdts. bestanden und war erst späterhin vermauert worden. Vgl. F. M. Renazzi, *Storia dell' Università degli studi di Roma*, R. 1803 bis 1806, III 155. Leider sind diese Tore wie auch die östlichen Teile der Loggien in neuerer Zeit wieder verschlossen worden.

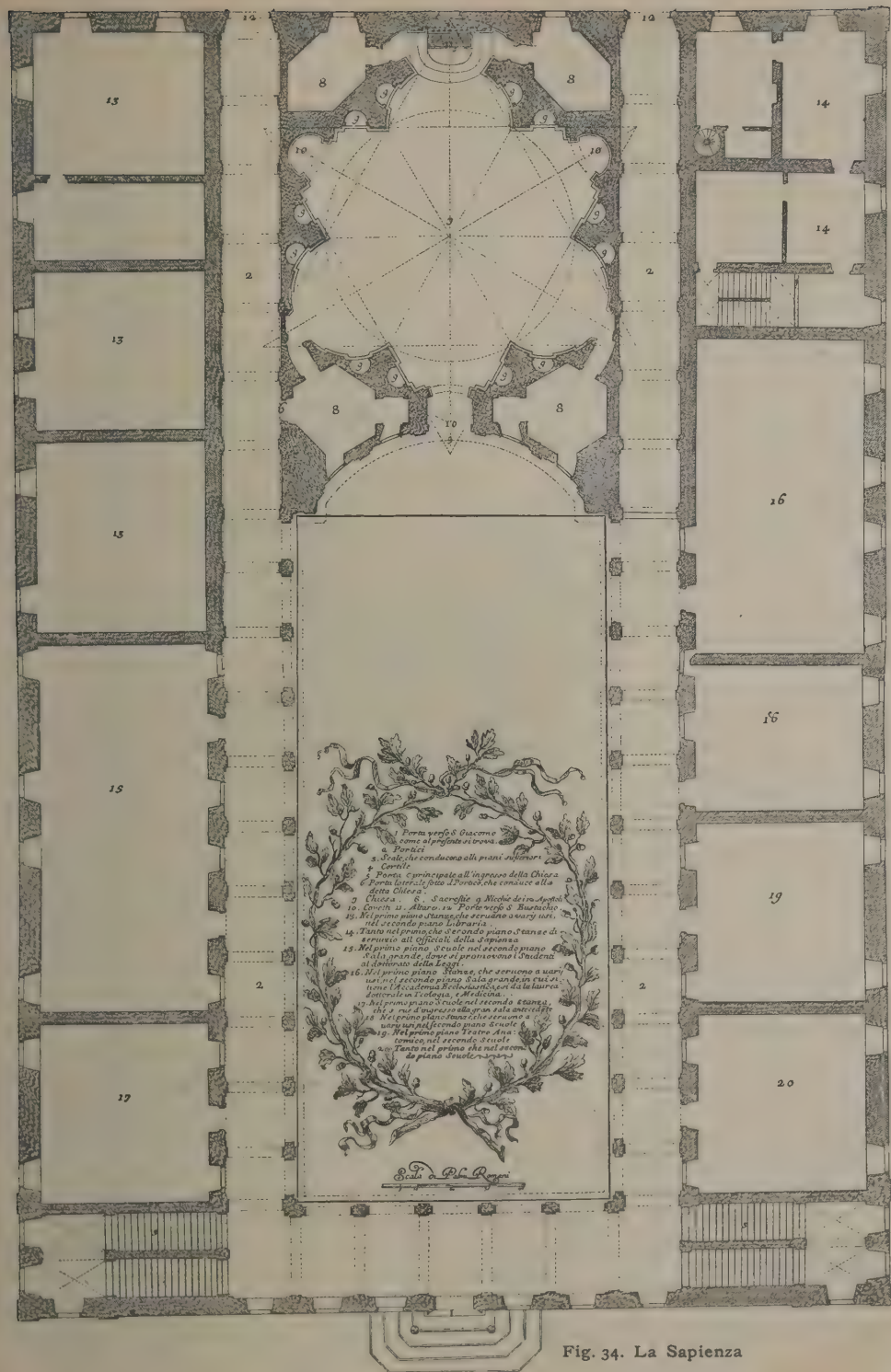


Fig. 34. La Sapienza

an Stelle des mittleren Portales zwei seitliche treten (Taf. 76, 2), wodurch eine sehr bequeme und luftige Passage und ein stärkerer Kontakt mit den umgebenden Straßen erreicht worden wäre¹. In der Ausführung blieb jedoch dieser Westtrakt in seiner ursprünglichen Gestalt unverändert.

Der für die Kirche zur Verfügung stehende Platz von zwei Fünftel der Hofffläche zwang zur äußersten Raumausnutzung. Ein durch möglichste Verschmelzung aller Teile gewonnenes Ganze mußte sich für Borromini in Verfolgung seiner im Innern von S. Carlino verwirklichten Ideen als Ziel einstellen. Weiterhin bot sich ihm das nun schon vielfach bewährte Mittel der konkaven Einziehung, um Loggienhof und Kirchenbau zu verbinden. Wie später bei S. Agnese konnte über der so eingebogenen Front der Kuppelbau seiner ganzen kubischen Gestalt nach hervortreten.

Der entscheidende Fortschritt über S. Carlino hinaus offenbart sich schon im Grundriß. An Stelle einer zwischen Langhaus und Zentralbau noch unentschieden schwankenden Form tritt das rein zentrale System eines gleichseitigen Sechseckes. In ihm fand Borromini eine Form, die der Ellipse an Geschlossenheit und Bestimmtheit überlegen war und doch zugleich, schon in der Durchdringung zweier Dreiecke, voller Bewegung und Leben erschien. Für die Außenansicht war bei S. Ivo das Sechseck insofern noch besonders geeignet, da an Stelle der bei dieser Grundrißform nicht günstig wirkenden seitlichen Ansichten nur die Vorder- und Rückseite sichtbar waren, deren drei nur wenig verkürzte Teile sich dem Auge klar überschaubar darboten.

Im Innern war die Rückkehr zum Zentralbau nicht mehr an die Übernahme der allzu starren Form des griechischen Kreuzes gebunden. Wie in einem sechsstrahligen Stern öffnet sich der Bau nach allen Richtungen, ohne durch eine ausgeprägte Quer- und Längsachse fixiert zu werden. Sein eigentliches Leben erhält aber dieser Stern erst durch die mannigfache Bildung seiner Teile. Halbkreisförmige Nischen wechseln mit solchen von dreieckigem Zuschnitt ab, deren Spitzen durch sich vorwölbende Teile abgeschnitten sind, wobei aber die entgegengesetzte raumerschließende Tendenz in Apsiden und Emporen sich sofort wieder äußert. Infolge der Sechszahl kommen stets Nischen von verschiedener Gestalt sich gegenüber zu liegen. Ferner stoßen an die sechs vorspringenden Ecken je eine geschwungene und eine gerade Seite. Was Carlo Rainaldi späterhin mit blendenden Mitteln, aber viel geringerem architektonischen Gefühl im Innern von S. Maria in Campitelli anstrebte, das Sichtbarmachen der architektonischen Gliederung durch die nach dem Hauptaltar zu in gestaffelter Anordnung vortretenden Seitenwände, das erreichte Francesco Borromini, ohne zu bühnenmäßigen Mitteln Zuflucht zu nehmen, in der Durchdringung zweier gleichseitiger Dreiecke, zu denen sich die sechs Nischen zusammenschließen. Dabei ist dem einen Dreieck, dessen Spitzen in dem Hauptaltarraum und den seitlichen Türnischen liegen, durch den hohen beherrschenden Bogen über dem Hochaltar der Vorrang gesichert (Taf. 74). Den seitlich flankierenden Nischen wird durch die Abschneidung der Spitzen geringere Tiefe gegeben, so daß sich jene erwähnte Staffelung der Seitenwände ergibt, die gegen den Altar zu in einem großen Bewegungszug vortreten. Zugleich aber ist die Zentralidee mächtig genug, um diese in allen Brechungen sich schwungvoll steigende Bewegung zusammenzuschließen. Zu einer Zeit, die sich an Säulenstellungen nicht genug tun konnte, erscheint ein Verzicht auf dieselben um so bemerkenswerter; er trägt wesentlich dazu bei, jenen Linienzug noch reiner hervortreten zu lassen.

Durch die Pilasterordnung werden die Nischen dreiteilig gegliedert, wobei die mittleren breiten Intervalle auf der Westseite der Kirche das Hauptportal und die beiden Sakristeitüren aufnehmen, auf der Ostseite sich in den Hauptaltarraum und

¹ Vgl. Opera del Cav. Fr. Borromini I, tav. III und XI.

zwei seitliche Nischen öffnen. Über letzteren wie auch über dem Haupteingang sind in die konvex sich vorwölbende Mittelachse obere Coretti eingefügt. Die so entstehende rhythmische Folge zweier schmaler und eines breiten Pilasterintervalles wird durch den Wechsel kleinerer und größerer Nischen begleitet. Im Gegensatz zu S. Carlino, bei dem sich je drei schmalere Intervalle zwischen die breiteren einschieben, ist die Gliederung bei S. Ivo übersichtlicher, da Borromini auf die Abschrägungen verzichtet und die Wand in sechs scharfen Ecken gegen den Innenraum sich verschieben läßt.

Die sechsteilige Grundform ähnelt, wie in den alten Beschreibungen stets hervorgehoben wird, der Gestalt einer Biene. Wie weit eine solche Verwendung des Barberinischen Wappensymbolos für Borromini den Ausgangspunkt gebildet oder sich nur assoziativ eingestellt hat, wird nicht leicht zu entscheiden sein. Letzterer Vorgang ist wohl der wahrscheinlichere. Für jeden Fall ist die vorhandene Ähnlichkeit ein charakteristisches Zeichen der an Stelle religiöser Beweggründe um die Mitte des 17. Jhdts. wieder auflebenden persönlichen Ruhmbegierde, und weiterhin spricht sich in ihr die an organische Körper sich anschließende Vorstellungswelt eines Architekten dieser Periode aus.

Auf Grund der zeichnerischen Aufnahmen könnte man meinen, daß ein Gefühl quälender Unruhe entstehen und der Beschauer sich vergeblich bemühen müsse, in dem Labyrinth von Formen zu einer festen Vorstellung zu gelangen. Alle diejenigen aber, die das Innere betreten, werden ohne weiteres, dem Eindrucke einer Bachschen Fuge vergleichbar, die Harmonie und Einheit erfassen und die vielverschlungene Führung der Stimmen nur im Sinne des kraftvollen Reichtums eines in sich geschlossenen Organismus empfinden. Das Auge wird, ohne suchen zu müssen, schnell den Grundriß erkennen und dann sogleich den Pilastern entlang emporsteigen, um in dem Linienzug des Hauptgesimses die gewonnene Formvorstellung noch klarer sich einzuprägen. Die Verwendung von Säulen hätte zwar die Plastik der Wände stärker hervorgehoben, Borromini war es aber, wie schon seine Fassaden gezeigt haben, in erster Linie auf die in die Masse hineingrabenden konkaven Einbiegungen angekommen, da durch sie die raumumschließende Tendenz der Architektur stärker betont wird. Durch die engere Verbindung der Pilaster mit der Wandfläche wird weiterhin die gewonnene klare Raumform in eine gleichmäßig aufsteigende Bewegung versetzt. Dabei wurde jedes störende Abbrechen und Verändern durch die geniale Erfindung einer neuen Kuppelform vermieden (vgl. Taf. 75). Hatte Borromini schon in S. Carlino den Tambour als eine trennende Zone ausgeschaltet, so blieben doch noch immer Kuppel und Kirchenraum Gebilde von verschiedener Gestalt. Nunmehr wurden die sechs Ecken mit ihren Pilastern direkt in sechs Rippen weitergeführt, zwischen die sich in Fortsetzung der Nischenwölbung sechs ebenfalls dreiteilig gegliederte Kappen spannen. Das breitere Mittelfeld öffnet sich in je einem großen Fenster, wodurch das Innere im Gegensatz zu S. Carlino von Licht erfüllt ist. Wie eng sich in vertikaler Richtung die einzelnen Achsen zusammenschließen, sieht man auch in der Folge von Nische, Empore und Fenster. Der gerade Sturz der Empore wäre nicht denkbar, wenn nicht darüber der Bogen der Fenster erschiene, wogegen wiederum dem Bogen der Hauptaltarnische der im stumpfen Winkel gebrochene Fenstersturz eine ausgesprochene Vertikaltendenz verleiht, die durch die bekrönenden Monti Alexanders VII. noch verstärkt wird¹. Nach oben zu verschwinden mit der fortschreitenden Verengung der Kappen- und Zwischenfelder auch deren Aus- und Einschwingungen immer mehr, bis schließlich alle Bewegung am Fuße der Laterne von einem einfachen

¹ Vorentwurf in der Alb. n. 516 (Fig. 35).

Kreis zusammengefaßt wird. Wie sehr die Dekoration der Bewegung der architektonischen Glieder folgt, ist kaum einer Erläuterung bedürftig. Die Kanneluren der Pilaster sind wie auch sonst in der rhythmisch wechselnden Folge von breiteren und schmälere Furchen hochgeführt. Die Kapitelle zeigen in ihrem plastischen Reichtum einen großen Fortschritt gegenüber der trockenen und harten Bildung derer im Innern von S. Carlino. Um auch die Kappenflächen möglichst an der Bewegung teilnehmen zu lassen, begleiten in wechselnder Folge kleiner und größer gebildete Sterne die aufsteigenden Rippen. Gleich einem triumphierenden, an die Freude des Himmels gemahnenden Gesang steigen an der Kuppelwölbung die abwechselnd kleineren und größeren Gestirne empor, wobei sie sich allmählich nach oben zu verkleinern, während zwölf gleichgroße Sterne in ruhiger Klarheit den Laternenansatz umschweben. Dazwischen erscheinen als eigentliche Bekrönungen des sechsteiligen Raumgebildes die von Flügeln umgebenen Engelsköpfe. Auch hier sollte man nicht vergessen, wieviel stärkere und reinere Mittel dieser Kunst durch die Vermeidung der dem Barock sonst so sehr geläufigen illusionistischen Bildungen fliegender Engel zu Gebote standen.

Was die Farbengebung anbelangt, ist das Innere sehr licht gehalten. Im unteren Teil beherrscht das Gelb des Stuckmarmors der Pilaster und des Frieses die grünlichen und bräunlichen Farben der imitierten Marmorinkrustation der Wandflächen. Die warme Farbstimmung wird durch das Weiß der einfassenden Formen festlich gehoben, um in dem Weißgold der Kuppel sich zum vollsten Glanz zu steigern. Leider ist der Marmorboden¹, dessen Gliederung und lichte weiß-blaugraue Färbung für die Gesamtwirkung von großer Bedeutung sein müßte, von einem Bretterbelag verdeckt, dessen dunkler, schwarzroter Teppich die Farbenharmonie auf das empfindlichste stört.

In den vier Ecken sind ähnlich wie bei S. Carlo sechseckige Sakristeiräume angeordnet. Der in der Albertina vorhandene Vorentwurf n. 499 und der Stich auf tav. 16 der Opera del Cav. Fr. Borromini beweisen, daß der Architekt ursprünglich den Kirchenraum direkt von den Loggien aus durch die Türen der seitlichen Nischen zugänglich machen wollte; erst in einer späteren Redaktion wurden dieselben als Zugänge für die vorderen Sakristeiräume bestimmt.

Wie erwünscht die konkave Form der inneren Kuppelschale für Borromini war, so wenig konnte er die konvexe Wölbung der Außenseite (Taf. 70) seinen Zwecken dienstbar machen. Eine freiliegende Kuppel hätte sich gegenüber dem festgeschlossenen Hof nicht behaupten können. Das Zurücktreten des oberen Stockwerkes hatte zwar schon eine gewisse Befreiung gebracht. Trotzdem wäre die Kuppel zu tief zwischen den Hofwänden zu sitzen gekommen. Was er im Innern entbehren konnte, einen den Bau hochhebenden Tambour, war hier eine notwendige Forderung. Daher kam Borromini auf den Gedanken, die Kuppel in ihrer unteren Hälfte durch einen Tambour zu ummanteln², der die Grundform durch die sechs konvex sich vorwölbenden Tamboursegmente hervortreten läßt. Die korinthische Pilasterordnung folgt der inneren Einteilung von 18 Intervallen. Wie das Innere von den vorspringenden Ecken, so wird das Äußere von den entsprechenden sechs Einziehungen, in die sich Pilasterbündel

¹ Vorentwurf im Cod. Chig. P VII 9 (162), fol. 60.

² Die gleiche Idee ist von Borromini noch bei S. Carlino und S. Andrea delle Fratte verwirklicht worden. Auch fand sie in Orazio Grassis Entwurf für die Kuppel von S. Ignazio baldige Nachahmung. Über letzteren liegt ein Gutachten Borrominis vor (Cod. Vat. lat. 11257), in dem er sich über die Zweckmäßigkeit einer derartigen Anlage äußert. Betreffend des Kuppelentwurfes für S. Ignazio vgl. die darauf bezügliche, demnächst im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte erscheinende Arbeit von Dagobert Frey, deren Manuskript mir der Verfasser in liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte.

einstellen, gegliedert. Als das eigentliche Gerüst scheinen diese tief einschneidenden Pfeiler die nach außen drängende Masse zusammenzuhalten. Den Kuppelfenstern wird durch große rechteckige Ausschnitte Licht zugeführt. In der Mitte der Hofseite verbinden sich Portal, Emporen- und Kuppelfenster zu einer mittleren Achse, in der sich Hof und Kirche vollkommen vereinen, während seitlich in den vorspringenden unteren Flügeln die Raumform des Hofes, in den weitausgreifenden, nur allmählich zurückweichenden Bogen des Tambours der Kubus der Kirche beherrschend hervortritt. Nur durch die sechsteilige Form war die aus drei flachen Bogen zusammengesetzte Bildung des Hauptgesimses zustande gekommen. Das Auge kann weiterhin leicht verfolgen, wie über dem Tambour sich der flache, von Stufen umzogene obere Teil der Kuppel erhebt, wie ferner die in den sechs Einziehungen eingestellten Pilaster von Aufsätzen bekrönt werden, von denen wieder einwärts gebogene Streben bis zu der, den Laternenfuß umziehenden Balustrade emporreichen¹. Die Kraft des nach außen drängenden Kubus beginnt allmählich nachzugeben, um so stärker drängen die Glieder nach oben. Zwischen konkav sich einziehenden Fensterachsen treten gekuppelte, von hohen Kandelabern bekrönte Säulen vor. An Stelle des üblichen gebauchten Helmes folgt als Spitze ein spiralförmig hochgeführter Gang². Als Abschluß flammt eine

¹ Vorentwurf in der Alb. n. 509.
² Vorentwürfe in der Alb. n. 510, 511 und 512. Vgl. H. Egger, Archit. Handz. alter Meister I, Taf. 30 und 31 (Taf. 72 und 73).

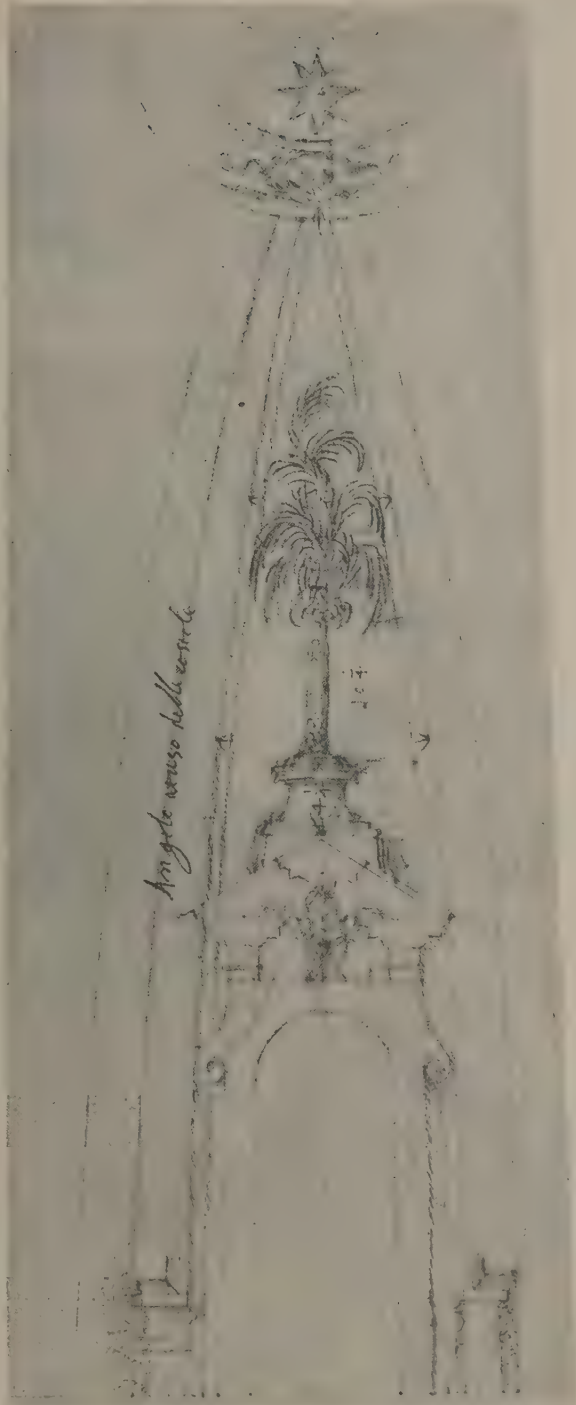


Fig. 35. Alb. 516. S. Ivo della Sapienza, Entwurf für die Stuckierung der Kuppel

Krone auf, über die eine aus sechs Eisenstangen gebildete Zwiebel die Kugel mit dem Kreuz emporhebt. Immer mehr hat sich die Masse in reine Bewegung aufgelöst. Wie eine Wassersäule, von wirbelnden Winden emporgetrieben, über dem Meere schwebt, so erhebt sich S. Ivo über der Sapienza, nur einem Naturschauspiel vergleichbar. Abbildungen lassen zumeist den Oberbau der Kirche zu schwer und drückend erscheinen. Für denjenigen aber, der den Hof der Sapienza betritt, wird sich stets das gleiche Bild ergeben: einer im Gegensatz zum schattigen Hof hell im Licht erstrahlenden und sich auflösenden Kuppel und Laterne. Auch der Kontrast zwischen dem Travertin des Hofes und dem lichten Verputz der oberen Teile der Kirche — graue Glieder umschließen die rötlichen Felder — wirkt in dem gleichen Sinne.

Der höchst eigenartige Gedanke dieses Außenbaues ist durch die Kombination eines Treppenturmes mit einem Kuppelbau entstanden. Als ein großer Architekt wußte Borromini jede der gegebenen Bedingungen zu berücksichtigen. Immer klarer und durchsichtiger mußte das System des Ganzen werden. Was in einer Vorzeichnung (Alb. n. 512, Fig. 36) noch im Innern der Laterne versteckt blieb, die Wendeltreppe, sprengte und ersetzte die Außenmauer. Die gerundeten Flächen der Kuppel werden von Stufen bedeckt. Das, was der italienische Architekt von jeher anstrebte, den Menschen in einen Bau hineinzuziehen, was im 17. Jhdt. das schon von weitem anlockende Treppenmotiv im Palast und Garten zu der größten Entwicklung brachte, hat sich schließlich auch des sakralen Kuppelkörpers bemächtigt und ihn mit menschlichem Empfinden erfüllt. Wenn Muñoz sagt, S. Ivo steige wie ein Gebet zum Himmel, so kennzeichnet er damit die Höhe einer Leistung, die in einem Bau, ohne seinen Sinn und Zweck zu verneinen, etwas rein Geistiges, aus dem innersten Gefühl des Menschen Hervorgegangenes zum Ausdruck zu bringen vermag.

Nach den in den Stichen der Opera del Cav. Fr. Borromini, Band I erhaltenen Entwürfen (Taf. 76, 2, und 77) hatte Borromini beabsichtigt, den auf der Nordwestecke schon vorhandenen Campanile durch das Aufsetzen eines luftigen, von Säulen getragenen oberen Stockwerkes zu erhöhen und durch einen entsprechenden Bau auf der Südwestecke zu ergänzen. Diese auf den Stichen allzu isoliert wirkenden Türme hätten, von den engen Gassen aus in starker Verkürzung gesehen, als steil emporsteigende Eckbauten sich in die Mitte des Straßenbildes eingestellt und auf den ganzen Palast jene schon in der Kirchenkuppel hervorgetretene Vertikaltendenz übertragen.

S. Ivo selbst bekommt man nur auf der Ostseite, wo die Fassade zur Hälfte frei wird, unverdeckt zur Ansicht. Die Wirkung kann allerdings hier, wo die große Hofnische in Wegfall kommt, nicht die gleiche sein, wenn auch Borromini die fehlende konkave Einziehung in bescheidenem Maße durch die gegen den Tambour anlaufende geschwungene Mauer zu ersetzen versucht hat. Wichtiger ist der Schmuck, den diese Rückseite durch die beiden großen Portale erhielt (Taf. 78), die mit den darüber befindlichen, am Ende der oberen Loggien gelegenen Fenstern verbunden wurden, um auf diese Weise in den beiden übereinander erscheinenden Bogen die innere Gliederung des Hofes auch nach außen klar hervortreten zu lassen. Ihrer Erbauungszeit nach gehören dieselben schon dem Pontifikat Alexanders VII. an und zeigen demnach Borrominis Kunst in ihrer vollen Reife. Eine Säulen- oder Pilasterstellung war an dieser Stelle schon wegen der Höhe des Erdgeschosses nicht möglich. Die einfache Linie der sich in die Fläche einzeichnenden Volute genügte vollkommen, um für den oberen Balkon einen Stützpunkt zu gewähren. Das gleiche Motiv der

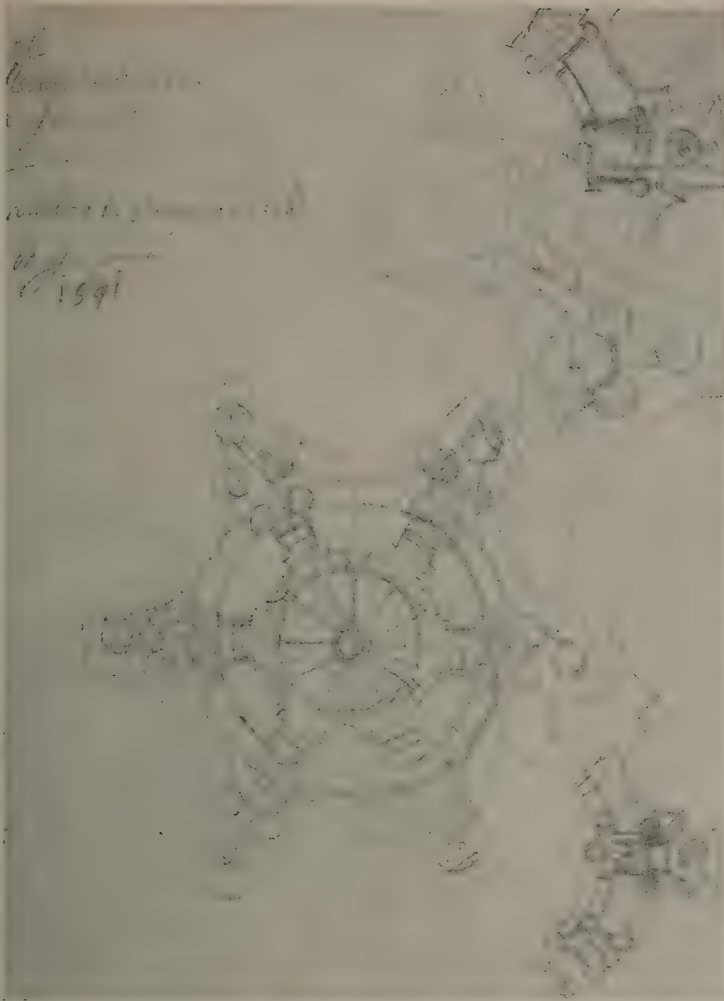


Fig. 36. S. Ivo della Sapienza, Entwurf für die Laterne

nach oben strebenden S-förmigen Schwingung taucht weiterhin in dem Portalgitter auf. Beim oberen Fenster wird durch die perspektivisch verkürzte Dekoration der abgeschrägten Leibungen und der zur äußeren Umrahmung vermittelnden Hohlkehle des Bogens, wie schließlich auch durch die nach außen gedrehten Giebelenden die Nischenform stark herausgearbeitet. Leider kommt dies heute bei dem rechten Portal infolge einer unglücklichen, schon an der äußeren Leibung ansetzenden Verglasung nicht mehr zur Wirkung.

Der Kirchenbau entbehrte auf der Nordseite noch der Verstrebung durch die Portiken und den neuen Bibliotheksbau, der als letzter zur Vollendung kam, als schon Stimmen laut wurden, die einen baldigen Einsturz prophezeiten, da die Mauern die Last der bleigedeckten Kuppel nicht tragen könnten¹. Borromini vermochte in diesem Fall, wo er für den geplanten Bibliotheksbau noch gebraucht

¹ Ratti, op. cit. 21 ff.

wurde, besser als wie bei S. Agnese den Angriffen entgegenzutreten, indem er sich für 15 Jahre verpflichtete, jeden etwaigen Schaden auf eigene Kosten reparieren zu lassen.

Die Ideen, die Borromini bei S. Ivo verwirklichen konnte, tauchen bei einer weniger bedeutenden Schöpfung, dem Bau des Klosters von S. Maria de' Sette Dolori, wieder auf. Dasselbe war am Fuß des Gianicolo in der heutigen Via Garibaldi von Camilla Virginia Farnese (geb. Savelli) im Jahre 1652 für Augustinerinnen gegründet worden¹. Nach der Inschrift im Innern der Kirche starb die Herzogin 1668. Sie ließ den Bau, im besondern die Fassade, im unvollendeten Zustande zurück, bei dem es bis zum heutigen Tag geblieben ist. Die Zuschreibung an Borromini, die sich in erster Linie auf Baldinucci stützt, wird durch zwei Zeichnungen der Albertina bestätigt (n. 641 und 642).

Wie beim Oratorio di S. Filippo Neri und dem Collegio die Propaganda Fide entspricht die Kirche infolge ihrer Lage links vom Haupteingang in dem vorderen Flügel des Klosters weder der Ausdehnung der Fassade, die im mittleren Portal ihr Zentrum findet, noch liegt sie in der Tiefenachse des ganzen Komplexes. Da die Fassadengliederung nur bis zum Beginn der Kapitelle der Pilasterordnung im Rohbau hochgeführt ist (Taf. 79), kann man sich über die Absichten Borrominis kein vollständiges Bild machen. Der mittlere Teil zieht sich in konkaver Schwingung ein und umfaßt die Klosterpforte, deren rohe und kleinliche Rahmenarchitektur schwerlich auf Borromini zurückgeht. Seitlich treten die Kanten der Einziehung als scharf gebrochene Ecken vor. Durch ihre Pilastergliederung, deren Intervalle eine doppelte Reihe von Nischen füllt, heben sich diese zweiachsigen Vorsprünge von der übrigen Fassade deutlich ab.

Borrominis Absicht war weniger auf den Wechsel konkaver und konvexer Flächen als auf das Verschieben scharfkantig sich brechender oder sich rundender Teile gerichtet. Durch den Kontrast der seitlichen ungegliederten konvexen Achsen und der mittleren Pilasterordnung, die ihrerseits wieder in der Mittelachse eine scharfe Cäsur erhielt, wurden die Verbindungen in der Horizontale nach Möglichkeit unterbrochen, wogegen die Vertikalen im besondern in der scharfen Ausprägung der sich vorschiebenden Kanten um so eindringlicher wirken. Hierin tritt die gleiche Tendenz wie im Innern von S. Ivo hervor. Wie dort setzen sich die vorspringenden Ecken aus geschwungenen und geraden Seiten zusammen, besteht die Grundrißlinie aus einfachen Segmenten und Einziehungen, deren mittlere Teile sich in entgegengesetzter Tendenz konvex vorwölben. Rein künstlerische Vorstellungen beherrschen das Schaffen des Architekten. Ein im Innern einer Kirche gewonnener Formkomplex wird kühn auf die Fläche einer Fassade übertragen. Da hierbei die praktischen Forderungen — die Vorsprünge dienen als Strebepfeiler, der linke konvexe Teil zur Aufnahme einer Seitenkapelle der Kirche — nicht vernachlässigt sind, so muß auch in der Art, wie sich bei den verschiedensten Aufgaben die gleichen Formideen zeigen, die Einheitlichkeit eines ausgeprägten Stiles erkannt werden. Über die Art des oberen Abschlusses läßt sich nur soviel vermuten, daß die drei Achsen der vorspringenden Ecken beiderseits eine Verkröpfung erhalten sollten. Darüber wäre in der Gliederung einer Attika der untere Rhythmus im Gegensatz wiederholt und zusammengeschlossen worden.

Der Haupteingang — für gewöhnlich dient als Zugang zum Kloster die linke Nebentür — führt in ein Vestibül, dessen vier Seiten in flacher Wölbung vorspringen, während in den abgeschrägten Ecken Beichtstühle angeordnet sind. Nach links schließt

¹ M. Armellini, *Chiese di Roma*, R. 1891, 662 f.

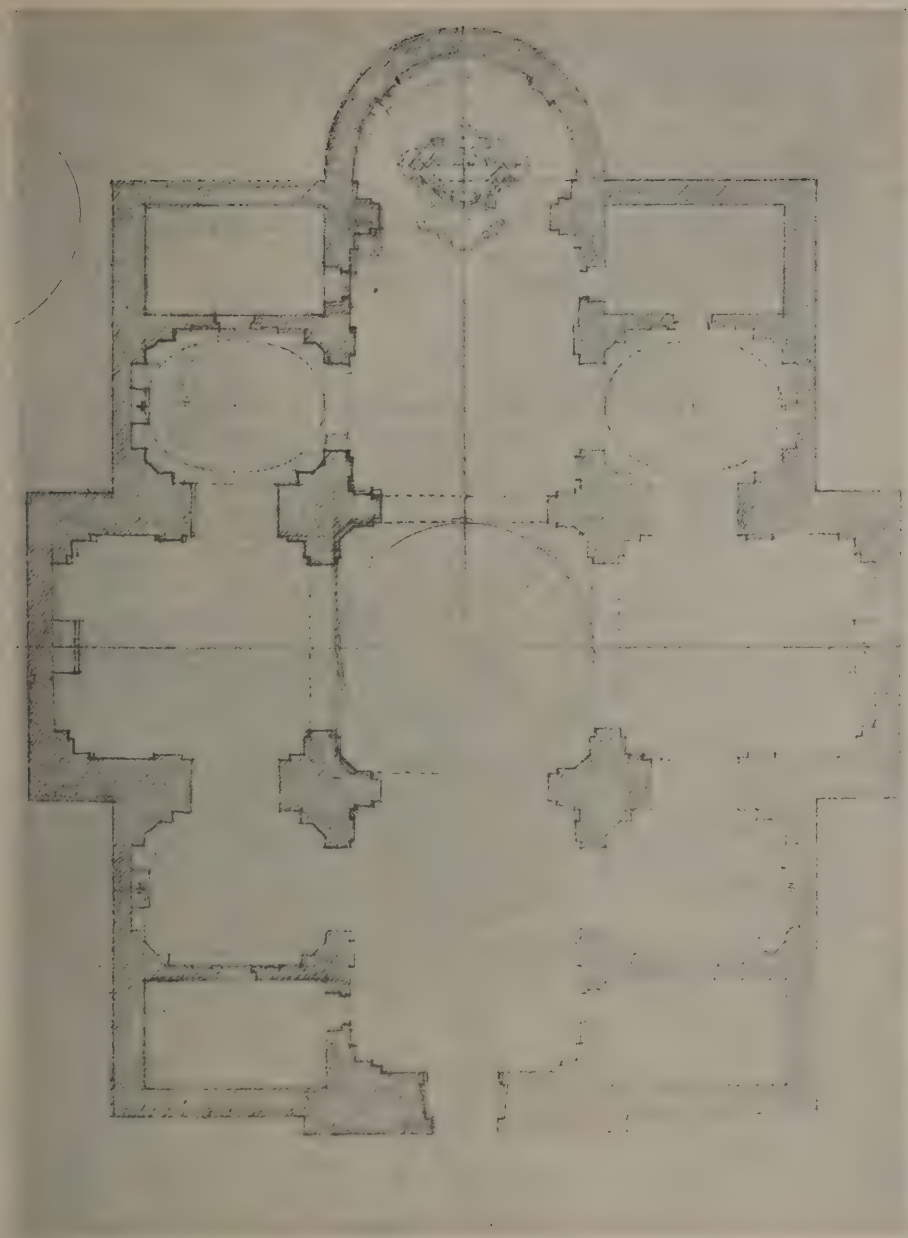


Fig. 37. Alb. 1. S. Maria a Cappella Nuova in Neapel

sich das Kircheninnere an, das mit seinen abgerundeten Ecken jenem des Collegio di Propaganda Fide verwandt erscheint (Taf. 80 und 81). Anderseits greift es infolge der Verwendung von Mauersäulen und Bildung seitlicher Nischen auf S. Carlino zurück. Da jedoch im Gegensatz zu letzterer Kirche nur ein flaches Gewölbe den Raum bedeckt, erhielt das Hauptgesims eine stärkere Betonung, indem es nicht in die Kapellen hinein-

geführt wurde, sondern mit Arkaden dieselben überspannt. Bei den zwei seitlichen Kapellen wird wie in der Galerie des Palazzo Pamfili der Bogen des Architravs zersprengt, dessen Fragmente in S-förmiger Schwingung emporsteigen. Der Gesamteindruck des Innern leidet unter der rohen Detailausführung und Bemalung. Trotzdem ist S. Maria de' Sette Dolori durch das klare Herausarbeiten des großen einfachen Bogenmotives und der das ganze Innere umspannenden und beherrschenden Hauptgesimslinie wohl die beste Lösung der kleineren Kirchenschöpfungen Borrominis. Was er in ihr zum Ausdruck zu bringen versuchte, die leicht und schnell emporsteigende Bewegung, die in der Deckenwölbung den Raum überfängt, erhielt durch die lebensvolle Gliederung der zwischen Säulen und Wölbung vermittelnden Zone einen hinreißenden Schwung.

Im Anschluß an seine Tätigkeit in S. Giovanni in Laterano hat Borromini 1650 im Innern des Oratorio di S. Venanzio ein Denkmal für den Kardinal Francesco Adriano Ceva geschaffen. Die Albertinazeichnung n. 370 (Fig. 39) bestätigt die Zuschreibung an Borromini. Eine quadratische schwarze Inschrifttafel wird von einem geschwungenem Profil aus gelbem Marmor eingefasst und von dem Wappen des Kardinals bekrönt. Anstatt die Formen der großen Architektur in verkleinertem Maßstab zu bringen, wird in gegensätzlicher Entwicklung ein einfaches lineares Ornament stark vergrößert und in Verbindung mit organischen Formen — in den Ecken setzen sich Rosetten, an den Seiten Palmetten ein — zum beherrschenden Motiv gemacht. Nach der eigenhändigen Beischrift Borrominis sollen die Rosen auf die kurze Lebensdauer, die Palmen auf den Ruhm der guten Werke des Verstorbenen hinweisen. Wo der moderne Beschauer nur ein rein ornamentales Motiv sieht, sollte die inhaltliche Beziehung die Bedeutung des schon formal hervorgehobenen Ornamentes noch weiter steigern.

Durch seine schon in diesen Jahren einsetzende Tätigkeit für das Collegio di Propaganda Fide kam Borromini mit dem baulustigen Kardinal Antonio Barberini in Berührung. Ihm verdankte er auch den Auftrag, die Kirche S. Maria a Cappella Nuova in Neapel zu vollenden. Die Zuschreibung kann nur auf Grund zweier Zeichnungen der Albertina erfolgen, die sich jedoch in vollem Einklang mit den übrigen Nachrichten befinden. Die von dem Architekten Pietro di Marino für ein wunderbares Madonnenbild außerhalb der Porta di Chiaia neben S. Maria a Cappella Antica erbaute Kirche war schon am 25. April 1639 eröffnet worden¹, ohne daß der Bau in allen Teilen seine Vollendung gefunden hatte. Deshalb wurde dem Kardinal Antonio Barberini, der 1645 die Abtei erhielt, der Auftrag erteilt, die Arbeiten zum Abschluß zu bringen und vor allem die Kuppel neu zu errichten, die man wegen allzu schwacher Fundamente niedergelegt hatte². Aus den beiden Zeichnungen der Albertina geht hervor, daß sich der Kardinal an Borromini gewandt hat, der die nötigen Entwürfe lieferte, sowie ein Modell für den Hochaltar, auf dem das Marienbild aufgestellt werden sollte, nach Neapel schickte. Wieweit seine Pläne zur Ausführung kamen, läßt sich heute kaum mehr feststellen, da die Kirche im 19. Jhdt. abgebrochen wurde. Nach den beiden Zeichnungen der Albertina (n. 1 und 2, Fig. 37 und 38) handelte es sich um eine Kirchenanlage, die mit ihrem kleinen Kuppelraum, den tiefen Armen eines griechischen Kreuzes und den stark sich isolierenden Kapellen ihrer ursprünglichen Anlage nach sicher nicht von Borromini stammen kann. Dagegen trägt der freistehende Altar, der im Chor errichtet werden sollte, den ausgesprochenen Stempel seiner

¹ St. d'Aloe, *Catalogo di tutti gli edifici sacri della città di Napoli im Arch. stor. per le Prov. Napol. VIII, N. 1833, 534.*

² G. Sigismondo, *Descr. d. città di Napoli, N. 1789, III, 132.*

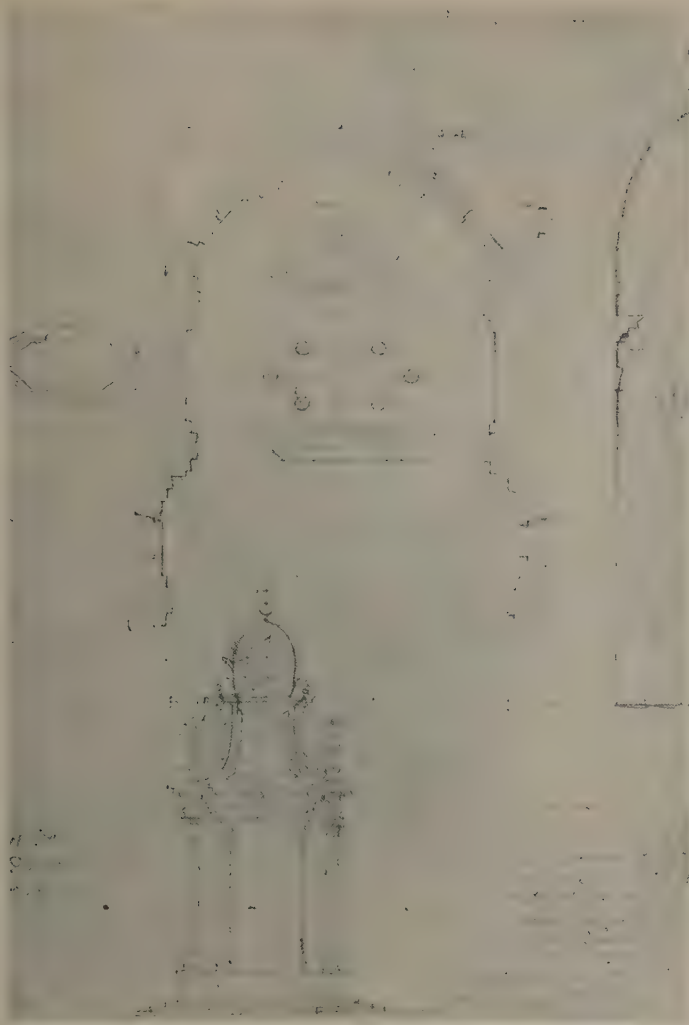


Fig. 38. Alb. 2. S. Maria a Cappella Nuova in Neapel

Kunst. Über der Mensa erhebt sich ein von sechs Säulen getragener Baldachin, in dessen von Voluten gefaßtem und sich einziehendem Oberteil das wundertätige Bild eingelassen ist. Durch eine mächtige Tiara wird der Aufbau wie mit einer Zwiebelkuppel abgeschlossen. Sowohl die sechs Säulen — nach der Beischrift »di nero et giallo di Portovenere« — wie auch die obere Einfassung hätten allein der Aufstellung des Bildes gedient, das hoch über dem Priester den Andächtigen erschienen wäre. Gerade darin wird in erster Linie der Gegensatz zu Berninis Baldachin von St. Peter zu suchen sein. Handelt es sich dort um eine rein dekorative Schöpfung, bei der Säulen, Gebälk und Helm keinerlei tektonische Aufgaben mehr zu erfüllen haben, so sucht Borromini in der geschlossenen Form der Tiara einen kuppelartigen architektonischen Abschluß, der zugleich inhaltlich wie formal bedeutsam erscheint, gibt ferner dem Bild in dem Gebälk eine sichere Basis und macht die Säulen zu

eigentlichen Trägern der hohen Bekrönung, die zum wichtigsten Bestandteil des ganzen Aufbaues wird. Durch den sechsseitigen Grundriß, diese Lieblingsform Borrominis, entfaltet sich der Bau klar überschaubar in die Breite. Eine Tiefenerstreckung wäre hier dicht vor der abschließenden Chorwand zwecklos gewesen. Um so energischer wird durch die Bekrönung die Vertikaltendenz betont.



Fig. 39. Alb. 370. Epitaph für A. Ceva

Kapitel III.

PAL. CARPEGNA.—PAL. DI SPAGNA.—PAL. GIUSTINIANI.— PAL. PAMFILI.

Mit dem Umbau von S. Giovanni in Laterano muß Borrominis Erweiterungsbau des Palazzo Carpegna in nahe Beziehung gesetzt werden. Das Wenige, was bei weitausgreifenden Plänen zur Ausführung kam, der kleine Flügelbau mit einer Loggia im unteren Geschoß und einer stufenlosen Ovaltreppe (Taf. 82), läßt die gleichen Ideen, die Borromini beim Umbau der Basilika beschäftigt hatten, erkennen.

Der Conte Ambrogio Carpegna¹ besaß in dem nordöstlich der Fontana di Trevi gelegenen Häuserblock einen in der Frühzeit des 17. Jhdts. erbauten Palast. Dieser ältere Bau von mittlerer Größe hat sich mit seiner nach Norden gekehrten Fassade und den vier der Via della Stamperia zugewandten Achsen noch heute erhalten². Der Conte hatte zunächst nur die Absicht, den Palast umzubauen und mäßig zu vergrößern. Zu diesem Zweck erwarb er auf Grund einer vom Straßenbauamt ausgestellten Ermächtigung vom 28. März 1625, bestätigt durch ein päpstliches Breve vom 24. Oktober 1627, von Pietro Schinardi ein südlich angrenzendes Haus³. Daraufhin gelangte in der zweiten Hälfte der Vierzigerjahre⁴ unter Borrominis Leitung ein Umbau des an der engen Via Scavolino gelegenen Flügels zur Ausführung, in dessen Hofloggia sich der vom nördlichen Portal ausgehende Gang fortsetzt. Ähnlich dem System von S. Giovanni entsprechen in der Loggia den Pfeilerwänden kurze Tonnen, den Arkaden breitere Kreuzgewölbe. Weiterhin findet man das gleiche Aussetzen der Bogenleibungen durch Lorbeerfestons, die über den Halbsäulen und Blätterkapitellen emporsteigen. Das Detail ist durchwegs mit geringer Sorgfalt behandelt. Die Halbsäulen sind in Hohlkehlen eingestellt, die Kapitelle, in die Gebälkzone hinaufgeschoben, werden von kurzen Gesimsstücken umfaßt. Auch dies findet bei den Grabdenkmälern in S. Giovanni in Laterano seine Parallelen. Wurde sonst ein Kapitell durch seine Rücklagen verdoppelt und bereichert, so war hier nach einer festen Fassung gesucht, die sich aus dem Anlaufen der kurzen Horizontalen der Gesimsstücke gegen die Vertikalen der Kapitellblätter ergab. Eine eigenartige Verschmelzung von Kapitell und Gesimsform findet sich auch bei den inneren Pilastern der Loggia, indem die Schäfte über die rückliegenden Kapitelle hinweggeführt werden und sich erst durch das obere Profil mit demselben verbinden.

Ihren Hauptschmuck erhält die Loggia durch das an der südlichen Schmalseite gelegene Portal zur stufenlosen Wendeltreppe. Bei der schwachen Steigung einer solchen rampenartigen Stiege, die nach einmaligem Umlauf erst wenig an Höhe gewinnt, mußte das Portal an sich niedrig gehalten werden. Um trotzdem einen Abschluß der Tiefenachse zu erhalten, vereinigte Borromini dasselbe mit dem Fenster des oberen Treppenlaufes und gab beiden eine gemeinsame Umrahmung durch zwei

¹ Aus den Beischriften der Zeichnungen Alb. n. 1009a und 1009d geht hervor, daß der Conte Ambrogio und nicht, wie die Guiden berichten, der Kardinal Ulderico Carpegna der Besitzer und Bauherr war.

² Gegenwärtig im Besitz der Suore del Cenacolo.

³ Vgl. die Beischrift auf der Zeichnung Alb. n. 1009a.

⁴ Zum erstenmal ist Borrominis Umbau in Filippo de Rossis *Ritratto di Roma moderna*, ed. 1652, 298 erwähnt.

Säulen und einen aus umgekehrten Füllhörnern gebildeten Bogen, wobei er den zwischen den Säulen hochführenden Treppenlauf durch einen breiten Feston verbarg. Während die Kapitelle mit dem Inhalt der Füllhörner überschüttet werden, steigen die Spiralen derselben wie vom Wind herumgewirbelte Rauchfahnen nach oben.

Die Treppe selbst, die ein Gegenstück beim Bau von S. Agnese finden sollte, ist ganz schmucklos gehalten¹. Lag bei dem Streben, das Treppensteigen möglichst zu erleichtern, der Gedanke nahe, die Stufen überhaupt aufzugeben, so konnte sich diese Stiegenform wegen der durch die vielen Windungen verursachten Kostspieligkeit und der größeren Zeitersparnis bei Benutzung steiler Stufentreppen dauernd doch nicht einbürgern.

In seiner rudimentären Form blieb der Bau bis in das 19. Jhdt. hinein bestehen. Auf Piranesis »Veduta in prospettiva della gran fontana dell'Acqua Vergine detta di Trevi« sieht man den Palast eine Anzahl niedriger unregelmäßiger Bauten überragen, die damals noch den südlichen Teil des Baublockes einnahmen; erst im Jahre 1857 mußten dieselben dem Neubau des Palazzo Castellani weichen. Borrominis Werk blieb unberührt, nur legte man der Loggia eine zweite im Palladiomotiv sich öffnende vor, durch die auch das obere Stockwerk verbreitert wurde.

Läßt das Ausgeführte nur wenig von Borrominis allgemeinen, den Palastbau betreffenden Ideen erkennen, so zeugen davon um so klarer die erhaltenen, den ganzen Palastblock umfassenden Projekte, die nach dieser Richtung ein besonders wertvolles Material darstellen, da es dem Architekten leider nicht vergönnt war, einen Palast von Grund auf zu erbauen. Wie aus den Zeichnungen Alb. n. 1009a, b und d hervorgeht, faßte der Conte Ambrogio Carpegna nach Fertigstellung des Umbaus die Absicht, unter Beseitigung der eben erst gebauten Teile einen großen einheitlichen Palast anzulegen, der den ganzen Häuserblock einnehmen sollte. Daß die Pläne ziemlich weit gediehen waren, ersieht man an den Verhandlungen mit der Straßenbaubehörde (Alb. n. 1009a und b) wegen Genehmigung der neuen Fluchten des geplanten Baues, wodurch die Südseite des Blockes geradegelegt und die auf der Ostseite entlang laufende Straße verbreitert worden wäre. Auch hat Borromini außer den zahlreichen Projekten einen Kostenvoranschlag der Fundamente geliefert (Alb. n. 1009d). Borrominis Absichten gingen zunächst auf die Bildung zweier, den unregelmäßigen Baublock der Länge und Breite nach in gleichmäßige Hälften teilender Mittelachsen aus (Alb. n. 1009 bis 1012, 1014 bis 1016, Fig. 40), die sich in dem Oblong eines großen Säulenhofes schneiden sollten. Um die Durchführung der mittleren Längsachse auch in dem schon bestehenden Nordteil zu ermöglichen, hätte der Korridor, der bisher parallel zur Ostseite verlief, in die zu gewinnende Richtung gebracht werden müssen, wodurch sich der Neubau der Stiege notwendig machte. Für dieselbe findet sich in den Vorentwürfen die Gestalt einer Wendeltreppe, die, vom Säulenhof ausgehend, in achteckig gebrochenem Lauf hochgeführt ist. Abweichend davon hat Borromini in den Albertinazeichnungen n. 1013, 1017, 1017a und b (Fig. 43) versucht, den alten Korridor und die ursprüngliche Treppe zu erhalten, indem er einen großen Saal auf der Hofseite anordnete, durch dessen wechselnde Pfeilerdicken das Aufeinandertreffen der beiden verschieden orientierten Achsen verhüllt werden sollte. In ähnlicher Weise war auch in den übrigen Teilen des Palastes dafür gesorgt, daß sich annähernd rechtwinklige Räume ergaben. Im Südtrakt sollte ein ovales Vestibül mit vier kurzen Kreuzarmen zwischen Hauptportal und Hof sich in der Tiefenachse einschieben. Auf der Ostseite wäre eine doppelarmige Treppe zu liegen gekommen, die in einer Variante in vierfach gebrochenem Lauf um eine

¹ Von den vier in der Albertina befindlichen Entwürfen steht 1039 der Ausführung am nächsten.

quadratische offene Seele hochgeführt werden sollte (Fig. 42). Bei letzterer wäre der erste Treppenlauf in der Querachse des Vestibüls gelegen, so daß er von dort aus überblickt werden konnte. Damit war die wichtige Forderung erfüllt, Treppe, Vestibül und Hof vom ersten Betreten des Hauses an in direkter Beziehung zu sehen. In zwei weiteren Entwürfen ging Borromini über diese Ideen hinaus. Die ovale Form wird in den Zeichnungen Alb. n. 1019, 1019a und b (Fig. 44 und 45), ähnlich wie bei seinen ebenfalls nicht ausgeführten Entwürfen für den Pal. Pamfili (vgl. S. 134 f.) auf den Säulenhof übertragen, dem auf der Südseite ein großes Vestibül sich vorlegt, dessen Oblong an den Ecken abgeschrägt und mit Nischen ausgesetzt ist. Die Längsseiten dieser Eingangshalle öffnen sich nach der Straße und dem Hof zu mit drei Säulenintervallen, wodurch die bisher noch vorhandene Abschnürung zwischen Vestibül und Hof beseitigt ist und beide Räume in ihrer vollen Breite sich miteinander verbinden können. Damit war das in den ersten Entwürfen immer noch bemerkbare Vorbild des Palazzo Barberini völlig überwunden. An Stelle der Borrominis Stil widerstrebenden Form der Querellipse trat das Längsoval des Hofes, das in Verbindung mit dem Vestibül den Bau seiner ganzen Tiefe nach erschloß.

Im letzteren Entwurf ist für den Nordteil eine im Halbkreis hochgeführte Stiege vorgesehen, die sich zwischen Säulen nach dem vorbeiführenden Korridor öffnet. Nicht mehr in einem isolierenden Treppenhaus versteckt, tritt dieselbe auf diese Weise mit der mittleren Hauptachse des Palastes in einen direkten Kontakt.

Nur in einer flüchtigen Skizze (Alb. n. 1018, Fig. 46) ist eine Variante erhalten, bei der die Längsachse des ovalen Hofes in der Mitte der Westseite beginnt. Da aber das vorhandene Grundstück nicht ausreicht, den Palast von Westen nach Osten zu entwickeln, greift Borromini in diesem phantastischen Projekt weit über die gegebenen Baufluchten hinaus. Dabei ist die beim Palazzo Barberini alli Giubbonari zuerst aufgetauchte Idee der Verschmelzung von Ovalraum und Stiege weitergeführt, indem die Treppe um die Ellipse des Hofes in gerundetem Lauf herumgelegt wird. Borromini nähert sich in diesen Entwürfen schon der letzten Phase, die die Entwicklung von Vestibül, Treppe und Hof in Italien erreichte. Daß er auch auf diesem Gebiete voranging, beweist die Tatsache, daß erst nach ihm ähnliche Anlagen in Rom, Turin und Bologna entstanden (vgl. S. 192).

Die Entwürfe für den Piano Nobile (Alb. n. 1009 bis 1013) bringen im Südtrakt über dem Ovalvestibül einen großen Saal, der an die Haupttreppe angrenzt (vgl. Fig. 41). Eine regelmäßige Reihung von Zimmern war bei einem so unregelmäßigen Grundriß unmöglich. Doch wurde auch hier der Forderung nach tiefen Perspektiven durch die Anordnung der Türen genügt. Bezüglich der Fassadengestaltung ist lediglich aus der Albertinazeichnung n. 1040 ersichtlich, daß Borromini die Ecken wie am Palazzo Falconieri durch kolossale, phantastisch gestaltete Pilaster einfassen wollte (Taf. 83, 1).

Am Ende der Vierzigerjahre ist Borromini fernerhin am Umbau des Palazzo di Spagna tätig gewesen. Dieser an dem gleichnamigen Platz gelegene umfangreiche Gebäudekomplex war am 25. Jänner 1647 aus dem Besitz der Monaldeschi von dem Conte Iñigo de Oñate für den König von Spanien erworben worden¹. Pascoli berichtet, daß Borromini Pläne zur Vergrößerung des Palastes ausgearbeitet hätte, die, obgleich sie nicht zur Ausführung kamen, doch den Beifall des Königs fanden, der den Architekten durch die Verleihung des Ordens des Heiligen Jakobus und durch ein Geldgeschenk auszeichnete². Auf Grund eines im Archivio Colonna

¹ Vgl. den notariellen Kaufkontrakt, mitgeteilt von R. de Santa Maria, *La fiesta de la Concepción*, Roma 1908, 55 f.

² Op. cit. I 301.



Fig. 40. Alb. 1014 a. Pal. Carpegna, Erdgeschoß (erstes Projekt)

vorhandenen Briefes Antonio del Grandes an den Kardinal Girolamo Colonna vom 7. Februar 1665 hat O. Pollak in seinem diesem Architekten gewidmeten Aufsatz¹ den Umbau des Palastes, im besondern die Fassade und das Vestibül Antonio del

¹ Kunstgesch. Jahrb. d. ZK. III (1909), 152 f.

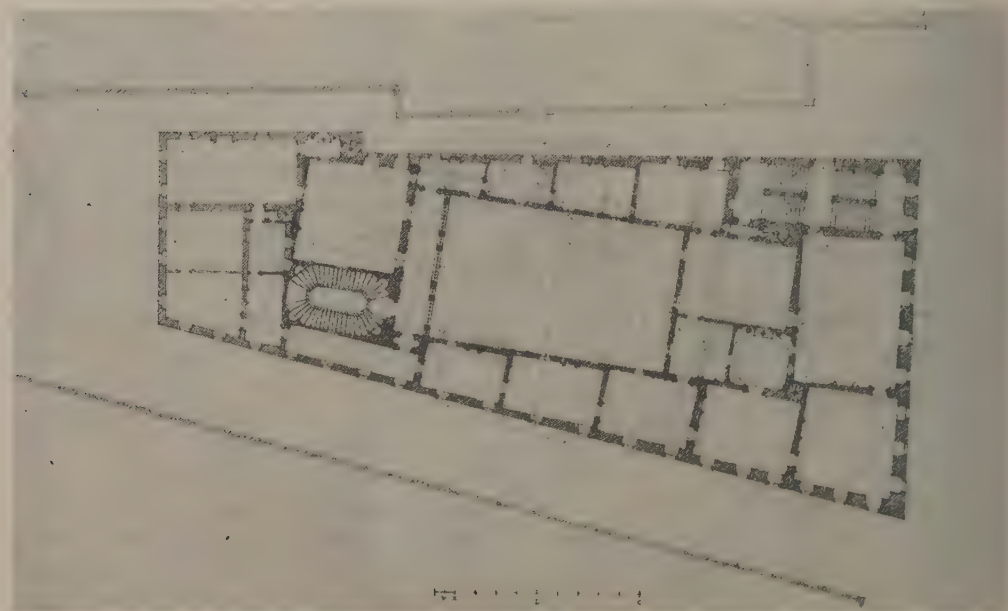


Fig. 41. Alb. 1010. Pal. Carpegna, Piano nobile (erstes Projekt)



Fig. 42. Alb. 1015. Pal. Carpegna, Erdgeschoß (erstes Projekt)

Grande zugeschrieben, während er den Neubau der Treppe ins 18. oder sogar ins 19. Jhdt. verlegt. In dem zitierten Brief spricht aber Antonio del Grande bezüglich seiner Arbeiten am Palazzo di Spagna nur von der Wasserleitung, die er für den Palast gebaut, und von Plänen, die er zu Verwaltungszwecken aufgenommen habe.

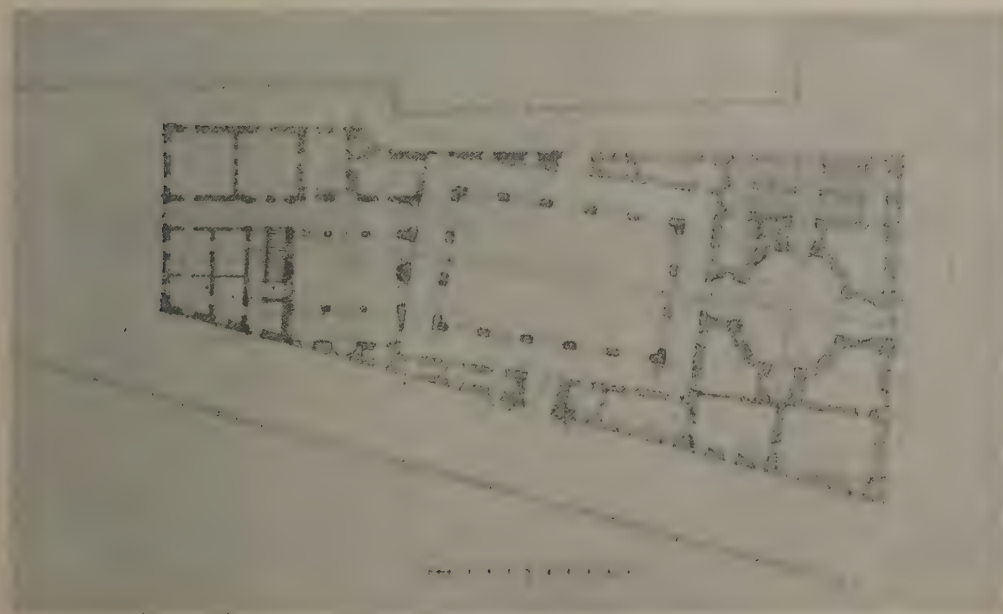


Fig. 43. Alb. 1017 a. Pal. Carpegna, Erdgeschoß (zweites Projekt)



Fig. 44. Alb. 1019 b. Pal. Carpegna, Erdgeschoß (drittes Projekt)

Im übrigen bezeichnet er seine Tätigkeit am Palast als »conservatione e mantimento«. Bei so genauen Angaben erscheint es unwahrscheinlich, daß der Architekt einen von ihm durchgeführten umfangreichen Umbau nicht erwähnt hätte. Im besondern aber ist hier eine von Pollak nicht erwähnte Stelle im Opus arch. (p. 15) heran-



Fig. 45. Alb. 1019 a. Pal. Carpegna, Piano nobile (drittes Projekt)

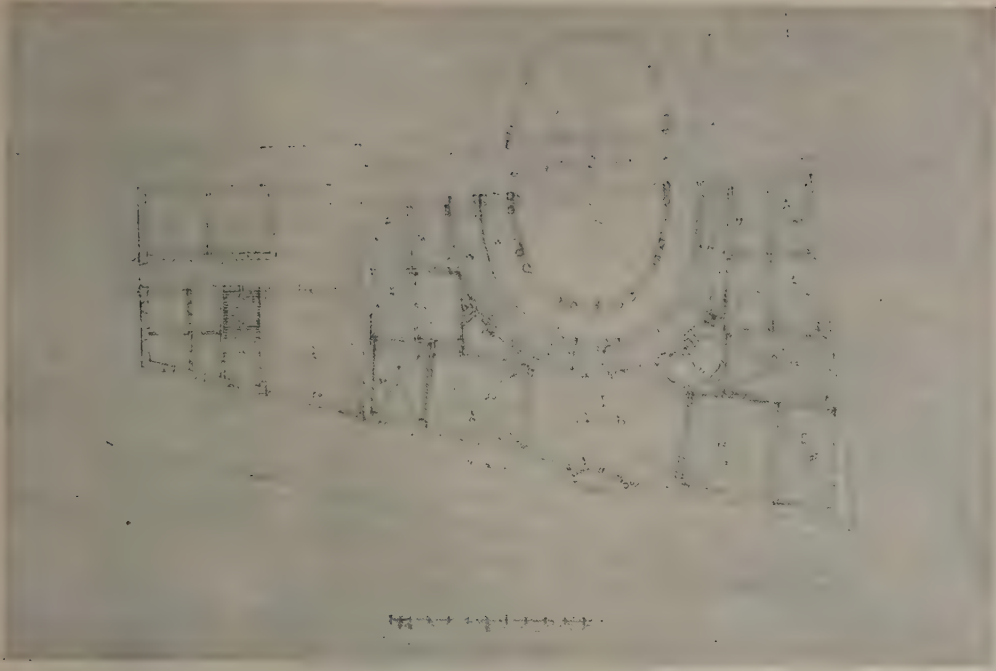


Fig. 46. Alb. 1018. Pal. Carpegna, Erdgeschoß (viertes Projekt)

zuziehen, die von Borrominis Tätigkeit am Palast handelt. Bei der Besprechung der beide Treppenläufe des Oratorio di S. Filippo Neri überspannenden Wölbung weist Borromini auf die entsprechende Gestalt der Treppe im Palazzo di Spagna mit folgenden Worten hin: »... Ed io ultimamente ho praticato nel Palazzo dell' Eccellentissimo Sig. Ambasciadore di Spagna con scala assai maggiore«. Zugleich wird die dabei erreichte Großartigkeit, Bequemlichkeit und gute Beleuchtung hervorgehoben. Vergleicht man damit die im dreifach gebrochenen Lauf von der Eingangshalle des Palazzo di Spagna hochführende Treppe, so findet sich in der Tat der durch eine gemeinsame Überwölbung erreichte saalartige Charakter der Stiege, wie sie an dieser Stelle als ausgesprochener Vorläufer der weiten Treppenhäuser des 18. Jhdts. auftritt. Einen weiteren Beweis, daß die Treppe auf Borrominis Umbau zurückgeht, liefert der in der Albertina vorhandene Grundriß des ersten Geschosses (n. 1162), der nach Borrominis eigenhändiger Beischrift von ihm für den erwähnten Conte de Oñate entworfen wurde. Die dort eingezeichnete Treppe stimmt ihrer Lage und dreiarmligen Form nach völlig mit der gegenwärtigen Treppe überein.

Desgleichen stammt das Vestibül aus dem nach Borrominis Plänen durchgeführten Umbau. Nach dem System der Loggia des Palazzo Carpegna wechseln flache Tonnen mit entsprechenden Kreuzgewölben, nur daß bei der dreischiffigen Anlage die Mauerwand zwischen den Säulen in Wegfall kam und durch eine mittlere Pfeilerstellung das Vestibül in zwei, je drei Joch umfassende Hälften geteilt wurde, von denen die hintere an das Treppenhaus angrenzt. Eine Verschmelzung von Treppe und Vestibül ist allerdings noch nicht erreicht. Die Profilierung der ohne Kapitellplatte dem Gebälk unterstellten toskanischen Säulen, wie auch der Wechsel von Arkaden und gerade durchgeführtem Gebälk erinnert an S. Carlino. Wenn die Vestibülanlage

einige auch bei Bauten Antonio del Grandes zu findende Merkmale trägt, so erklärt sich dies aus der ausgesprochenen Abhängigkeit des letzteren von Borromini.

Das Äußere des Palastes scheint teils auf den Zustand vor Borrominis Umbau zurückzugehen, teils ist es späterhin im klassizistischen Stil renoviert worden. Das erstere mag der Grund gewesen sein, daß Pascoli, der ja auch sonst gern seine Phantasie spielen läßt, die Ansicht vorbringt, Borrominis Pläne seien überhaupt nicht ausgeführt worden.

Von der Tätigkeit Borrominis am Palazzo Giustiniani zeugt heute nur noch die architektonische Umrahmung des Hauptportales. In den Jahren 1650/1651 war unter seiner Leitung der von Giov. Fontana erbaute, die berühmte Sammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani bergende Palast umgebaut und erweitert worden¹. Die in der Albertina vorhandenen Entwürfe (n. 1096—1100, 1103) beweisen, daß das gegenwärtige klassizistische Vestibül nicht auf Borromini zurückgeht, obwohl die abgerundeten Ecken, das flache Gewölbe und die vorgestellten toskanischen Säulen seinen Stil in konsequenter Weiterentwicklung zeigen. Borrominis Umbau beschränkte sich beim Vestibül auf einen einfachen Gang, von dem eine ebenfalls schlicht gehaltene Treppe hochführte. Am Äußeren verrät das Hauptportal bei der üblichen Anordnung zweier Säulen und eines Balkons nur in der Profilierung und dem oberen Gitter die Hand des Architekten².

Durch den glücklich durchgeführten Umbau von S. Giovanni in Laterano gelang es Borromini das Vertrauen Innozenz' X. in so hohem Maße zu erwerben, daß er auch zum Neubau des Palazzo Pamfili an der Piazza Navona herangezogen wurde, obgleich der Bau schon in den Händen des greisen Girolamo Rainaldi lag³. Damit kam Borromini zum zweitenmal mit dem großen Bauprogramm Innozenz' X. in Berührung, der nicht nur die Mittelachse des Platzes durch großartige Fontänen im Sinne des 17. Jhdts. schmücken wollte, sondern zugleich auch daranging, den ursprünglich kleinen und unansehnlichen Palazzo Pamfili unter Beseitigung der nördlich angrenzenden älteren Paläste zu erweitern⁴ und mit dem, ebenfalls dem Ruhm seines Hauses dienenden Neubau von S. Agnese zu verbinden.

Merkwürdigerweise ist die Mitwirkung Borrominis beim Ausbau des Palazzo Pamfili von der Forschung bisher völlig übersehen worden, obgleich davon im Op. arch. Fr. Bor. die Rede ist und viele frühen Quellen den ganzen Palast ihm zuschreiben⁵. Das letztere beruht allerdings auf einer Ungenauigkeit. Borrominis Anteil beschränkt sich auf den Bau der an der nördlichen Schmalseite gelegenen Galerie und die Erweiterung und Ausschmückung des großen zwischen den beiden Höfen gelegenen Saales. Während Girolamo Rainaldi mit dem Erweiterungsbau des Palastes im Sommer 1645 begonnen hatte⁶, wurde erst am 21. April 1646 die für den Bau der Galerie nötige Erlaubnis erwirkt, an den benachbarten Palazzo Mellini anbauen zu dürfen⁷. Da schon im folgenden Jahre die Ausmalung der Decke in Angriff genommen werden

¹ Kontrakt vom 15. September 1650 mit dem Mauermeister Giov. Batt. Fonti, der nach den Entwürfen und dem Modell Borrominis zu arbeiten hatte (Cod. Corsin. 167, fol. 227 f.). Die Beendigung der Arbeiten im folgenden Jahr wird durch Filippo de Rossi, *Ritr. di Roma mod.*, 1652, 366 bezeugt.

² Vorentwurf in der Alb. n. 1102 noch ohne Säulen.

³ Passeri 221; Baldinucci (ed. 1773) XVIII 91.

⁴ Ansicht des alten Palastes bei G. D. Franzini, *Descritt. di Roma ant. e mod.*, R. 1650, 735.

⁵ F. Titti, *Nuovo studio*, ed. 1674, 137. — F. Franzini, *Roma ant. e mod.*, 1677, 215. — *Ritratto di Roma mod.*, 1689, 241. — F. Posterla, *Roma sacra e mod.*, 1707, 266.

⁶ Erlaubnis des Straßenbauamtes vom 18. Juni 1645, an den Ecken und in der Mitte der neuen Fassade Risalite vortreten zu lassen, im Arch. Doria P., scaff. 88, n. 35, int. 1, doc. n. 1 (Nachlaß Pollak). Die Baurechnungen beginnen mit dem 1. Juli 1645; l. c. int. 5.

⁷ Arch. Doria P., scaff. 88, n. 35, int. 1, doc. X (Nachlaß Pollak).

konnte¹, muß der Bau schnell von statten gegangen sein. Daß Borromini dabei als Architekt tätig war, ergibt sich aus drei mit eigenhändigen Korrekturen versehenen Zeichnungen der Albertina (n. 1125 a und b). Ferner haben sich über die zum erstenmal am 5. April 1646 stattgefundenen Kongregationssitzungen, zu denen als Architekten Francesco Borromini, Girolamo und sein Sohn Carlo Rainaldi zugezogen wurden, Berichte im Cod. Vat. lat. 11258 II (fol. 160 ff.) erhalten. Der Papst war schwer zufriedenzustellen und neigte dazu, neben dem leitenden Architekten noch andere zu befragen. Das eng begrenzte Können Girolamo Rainaldis wird ihm bald Grund zur Unzufriedenheit gegeben haben. Trotzdem konnte er sich nicht entschließen, auf den älteren Architekten zu verzichten. Borrominis weit über das Ausgeführte hinausgehende Pläne, bei denen die Fassade von Loggien und Türmen bekrönt werden sollte und im Inneren ein großer querliegender Ovalhof geplant war², kamen nicht zur Ausführung. Girolamo Rainaldis kleinlicher Plan wurde schließlich bevorzugt. Nur an wenigen verhältnismäßig untergeordneten Stellen, wie an den Palladiofenstern der Galerie, ist Borrominis Eingreifen festzustellen. Seine Hand erkennt man an der Profilierung des Gebälkes, im besondern dem vorgerundeten mit Lorbeergewinden besetzten Fries. Die oberen Fenster haben erst später nach Aufsetzen des obersten Geschosses ihre endgültige Form gefunden, die jedoch nicht auf Borromini zurückgeht. Ob die Wiederholung des gleichen Motives nördlich der Kirche von Anfang an projektiert war, ist nicht anzunehmen, da dies auf dem großen Entwurf Girolamo Rainaldis für die ganze Platzfront noch nicht vorgesehen ist. Erst durch Borrominis neue Pläne kam Kirche und Galeriebau in unmittelbare Beziehung und wurde ein entsprechender Bau auch auf der Nordseite hochgeführt. Das Palladiofenster mit seinem breiten im Bogen sich erhebenden Mittelteil und den schmälere Seitenintervallen erscheint nun wie eine Vorbereitung des großen dreiteiligen Fassadenmotives von S. Agnese.

Noch klarer zeigt sich Borrominis Stil im Innern der Galerie. Der nach der Inschrift 1646 entstandene Entwurf für die innere Stuckdekoration der Palladiofenster (Alb. n. 1249) legt die Entstehungszeit derselben für die erste Bauperiode fest, wenn auch zehn Jahre später, nachdem Pietro da Cortona sein großes Deckengemälde vollendet hatte, die Stuckaturen an Fenstern und Türen von Borromini aufs neue überarbeitet und teilweise verändert wurden³.

In den herrlichen Fresken der Äneide, von denen die gewaltige Fläche des langgestreckten Tonnengewölbes bedeckt wird, erreichte Pietro da Cortona den höchsten Triumph der barocken Deckenmalerei auf römischem Boden. Von Anfang an war aber auch der Saal darauf angelegt, bei einer nicht sehr hohen Decke und bei der für diesen Zweck günstigen zweiseitigen Beleuchtung durch große Fenster die Freskodarstellungen in unmittelbare Nähe und helles Licht dem Beschauer vor Augen zu rücken. Demgegenüber kommt den Stuckaturen der beiden Schmalseiten (Taf. 84, 1), die sich mit je einem Palladiofenster nach der Piazza Navona und der Via dell' Anima öffnen, nur eine untergeordnete Rolle zu. Da das Gesims der Langseiten sich nicht mit dem niedrigeren Gebälk der Palladiofenster vereinigen ließ, war

¹ Erste Bezahlung an den Maler Giov. Antonio. Galli, gen. Spadarino, am 12. Juni 1647; vgl. Arch. Doria P, scaff. 88, n. 35, int. 5, fol. 40 und 41 (Nachlaß Pollak). Diese Fresken wurden später durch Pietro da Cortonas Deckengemälde ersetzt.

² Ein näheres Eingehen auf diese ebenfalls im obigen vatikanischen Codex befindlichen Pläne soll hier unterbleiben, da sie demnächst von Dagobert Frey in einer Spezialuntersuchung im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte behandelt und publiziert werden.

³ In der von Borromini aufgestellten Misura e Stima vom 12. Jänner 1656 (cod. Cors. 168) werden diese Arbeiten als zuletzt fertiggestellt aufgezählt.

es in dem zwischen der Tonne und dem oberen Abschluß der Schmalseite sich bildenden Winkel im Korbbogen herumgeführt worden. Dabei empfand Borromini das Zusammentreffen des horizontalen Gesimses mit dem gebogenen als hart und schwunglos. Deshalb ersetzte er die Ecke durch eine Volute, wodurch der Bogen eine größere Schnellkraft erhielt. Ferner ließ er das Gesims des Fensters sich nicht im Bogen zusammenschließen, sondern führte die beiden nunmehr getrennten Gesimsstücke in S-förmiger Schwingung zu seiten des Wappens hoch. Die sich einrollenden Abschlüsse verband er durch einen schweren Feston. Genau die gleiche Idee taucht zur selben Zeit in Borrominis Innendekoration von S. Maria de' Sette Dolori auf. Durch die Einsetzung dieser vier Voluten, die sich gegenseitig zu bedingen scheinen, wird die Fläche von auf- und abrollender Bewegung umspielt. Ebenfalls von Borromini stammt nach der erwähnten Misura die Weinlaubverzierung der Säulenschäfte.

Den bei den Stukkaturen der Palladiofenster angeschlagenen Ton führen die Türumrahmungen der Längsseiten weiter (Taf. 84, 2). Während die eigentlichen Türöffnungen nur von einem einfachen, seitlich sich zu Ohren ausbauchenden Profil umfaßt werden, entwickeln sich darüber hohe Aufsätze, in denen ovale Nischen mit antiken Büsten angebracht sind. Um zu begreifen, wie sehr die letzteren zum Kernpunkt der ganzen Anlage geworden sind, vergleiche man die 25 Jahre älteren Türen Berninis im Pal. Barberini (Taf. 9). Aus der Verschiedenheit spricht jedoch nicht allein die zeitliche Differenz, sondern auch ein von Grund auf anders gerichteter künstlerischer Wille. Ruht bei Bernini der Rahmen der ovalen Nischen ohne irgendwelchen Stützpunkt auf den Horizontalen des Türgesimses auf, ein Beweis für seine Bestimmung, nur als dekorative Verzierung der Fläche zu dienen, so ist bei Borrominis Türen durch die unteren Konsolen und die schrägstehenden Giebelfragmente eine Basis gebildet, auf der sich die Büsten ihrem ganzen plastischen Gehalt nach frei entwickeln können. Zugleich sichert das im weiten Bogen mit seitlichen Voluten umspannende Gesims der Nische einen nicht beengenden und doch fest umfassenden Rahmen. In diesen zu Sopraporten gewordenen Giebelbildungen erreicht Borromini einen Höhepunkt in der Kunst, antike Büsten innerhalb der Dekoration eines Saales zur Aufstellung zu bringen.

Zu seinen übrigen Werken lassen sich mannigfache Beziehungen feststellen: An der Eingangstür zur Casa dei Filippini findet sich eine ähnliche Zusammenstellung von Giebelfragmenten mit einem oberen, durch einen Rundgiebel überdeckten Oval. Doch weist die ausgesprochene Vertikaltendenz der Türen in der Galleria Pamfili schon auf die spätere Entstehung zur Zeit des Baues von S. Agnese hin. Die an den vier äußeren Türen der beiden Langseiten an Stelle der seitlichen Giebelfragmente getretenen umgestürzten Füllhörner erinnern an die Treppentür im Pal. Carpegna. Auf dem Wege von den frühen Rahmenformen der Casa dei Filippini zu den späten des Collegio di Propaganda Fide stellen die der Galleria Pamfili eine wichtige Etappe dar. Alle Härten und Kanten verschwinden immer mehr, die in gewellter Bewegung nach oben drängenden Linien gewinnen an Flüssigkeit, die ursprüngliche Schwere verschwindet. Doch bleibt das schon bei Borrominis Fenstern des Palazzo Barberini hervorgetretene Grundgefühl bestehen, das in jeder Rahmung nur das volle Ausstrahlen eines plastischen Kernes geben will.

Eine weitere Tätigkeit entfaltete Borromini, nachdem der Palast im ganzen schon vollendet war, beim Umbau des großen, zwischen den beiden Höfen gelegenen Saales. Wie im Op. arch. p. 19 ausgeführt wird, schlug Borromini vor, das Gewölbe des Saales in den Dachstuhlraum hinaufzuführen, um eine größere innere Höhe bei verhältnismäßig niedrig gehaltenem Außenbau zu erreichen und den Höfen möglichst

wenig Luft und Licht zu nehmen. Trotz des Protestes der Maurermeister fand Borromini beim Papst ein so großes Vertrauen, daß er im Jahre 1650 die Erhöhung zugleich mit der Innendekoration durchführen konnte. Auf beiden Langseiten öffnet sich nunmehr der Saal mit je drei unteren großen Fenstern und drei oberen Mezzaninfenstern nach den beiden Höfen. Die Rahmungen der sechs in den Ecken angebrachten Türen zeigen deutlich Borrominis Hand, desgleichen auch die stukkierete Decke mit einem inneren ovalen Kranz und einem äußeren rechteckigen Rahmen, an dessen Schmalseiten zwei große Palmetten angefügt sind. Für diese Decke finden sich in der Albertina zwei Entwürfe Borrominis (n. 1128 und 1249), die als weiterer Beweis für seine Tätigkeit an der Innenausstattung des großen Saales dienen (Taf. 83, 2).



Fig. 47. Alb. 51. S. Agnese, Borrominis erster Entwurf

Kapitel IV.

S. AGNESE IN PIAZZA NAVONA.

Den großen Kirchen der Gegenreformation, Zeugen eines neu erwachten kirchlichen Lebens, kann S. Agnese nicht angereicht werden. Als ein Denkmal persönlicher Ruhmbegierde und hohen künstlerischen Strebens scheint sie vielmehr in einem Gegensatz zu den Bauten der vorangegangenen Zeit zu stehen. Ideen der Hochrenaissance tauchen wieder auf. Was damals zu lösen nicht gelang, soll nunmehr seine endgültige Form finden: Ein Zentralbau, dessen Äußeres sich mit all seinen Teilen einer Platzfront einfügt und dessen Inneres ebenfalls eine große untrennbare Einheit darstellt.

Schon die Auswahl der Kirche erfolgte nicht aus Gründen besonderer Verehrung für die römische Lokalheilige. Die Lage des kleinen Baues bot die Möglichkeit, Familienpalast und Kirche zu verbinden und inmitten einer Umgebung, die den Ruhm Innozenz' X. verkündete, eine Grabstätte für ihn zu schaffen. Einem neu gegründeten, unter der Protektion des Hauses Pamfili stehenden Kolleg wurde die Kirche anvertraut. Die bisherigen Besitzer, Chierici minori, mußten sich die Versetzung nach S. Lorenzo in Lucina gefallen lassen.

Von der ehemaligen Kirche der hl. Agnes und ihrer aus mannigfachen Bauten bestehenden Umgebung geben drei Aufnahmen der Sammlung Stosch (Alb. n. 53, 54 und 54a, Fig. 48) eine genaue Vorstellung. Wahrscheinlich gehen sie auf die von einem Architekten am 23. November 1651 und 1. Jänner 1652 vorgenommene Vermessung der ganzen Umgebung der alten Kirche zurück¹, die erste Handlung Innozenz' X.,

¹ Vgl. die Angaben in F. Cancellieri, *Il mercato . . . di Piazza Navona, Roma 1811*, p. 205 f. auf Grund eines zur Zeit nicht mehr auffindbaren »Diario della Casa di S. Lorenzo in Lucina«.

durch die seine Absichten der Öffentlichkeit bekannt wurden. Die nur 13,6 m breite und 8,5 m tiefe alte Kirche wurde von einem an der Via dell'Anima gelegenen Vorplatz aus betreten. Das Innere mit seinen drei Chorkapellen war architektonisch ganz schlicht gehalten. Zwei an der Westwand gelegene Treppen führten zur Unterkirche hinab, deren Mauern aus Resten des antiken Stadiums bestanden. Ein großer von sechs starken Pfeilern getragener Mittelraum ist wegen des Neubaus der Oberkirche später zugeschüttet worden. Dagegen hat sich die östlich davon gelegene Kapelle erhalten, die ehemals durch zwei Treppen von der Piazza Navona aus zu erreichen war.

Südlich grenzte der Palazzo Mellini an, dessen Hof sich an Stelle des späteren linken Kreuzarmes befand. Die nördlichen Begrenzungsmauern der alten Kirche decken sich mit den entsprechenden des Neubaus. Anstoßend folgte der Palazzo Giulio Ornano, der später dem Bau der Sakristei und der Bibliothek des Kollegs weichen mußte. Diese Lage könnte an sich wegen ihrer sehr geringen Tiefe, die auch nach Überbauung des Vorplatzes nicht mehr als 34,5 m erreichte, für ein so großes Unternehmen wenig geeignet erscheinen. Der ausgeführte Bau beweist aber, wie wenig die mangelnde Tiefenerstreckung als Nachteil empfunden wurde, da Borromini sogar daran gehen konnte, die Fassade konkav einzuziehen. Die Absicht war, einen Zentralbau zu schaffen und diesen möglichst dicht mit allen seinen Teilen an die Platzflucht heranzuschieben, damit er sich offen vor jedem Auge entfalten und die Piazza Navona in ihrer ganzen Ausdehnung beherrschen sollte. Auch für die weitere Absicht, der Raumform des Platzes die des Kircheninnern anzugleichen, war eine größere Erstreckung in die Tiefe nicht notwendig. Als selbstverständliche Forderung ergab sich die Verlegung des Einganges und der Hauptfassade von der Via dell'Anima nach der Platzseite, ferner wurde die Mittelachse der Kirche um 11,3 m nach Süden verlegt, um den Anschluß an den Palazzo Pamfili zu gewinnen, den Neubau mehr in die Mitte des Häuserblockes zu rücken und ein so günstiges Verhältnis zu der schräg davorstehenden Fontäne Berninis zu erreichen.

Diese glücklichen grundlegenden Ideen sind jedoch nicht Borromini zuzuschreiben.



Fig. 48. Alb. 54a. S. Agnese in Piazza Navona vor dem Umbau

In erster Linie gebührt das Verdienst Innozenz X. und seinen Beratern, die sich ständig mit künstlerischen Plänen befaßten. Schon die eine Persönlichkeit Virgilio Spadas beweist, wie fähig der päpstliche Hof war, ein Bauprogramm wie das von S. Agnese zu entwerfen. Erst nachträglich wurde der Architekt zur Lösung der gestellten Aufgabe herangezogen. Der Plan, mit den Fontänen der Piazza Navona die von St. Peter zu übertreffen, hatte Innozenz X. lang beschäftigt, bevor er in Berninis Entwurf die Erfüllung seiner Ideen fand. Bei S. Agnese wandte sich der Papst an den greisen Girolamo Rainaldi, dessen Tätigkeit am Palazzo Pamfili auch die Wahl zum Baumeister der Kirche nahelegte. Als Mitarbeiter trat immer stärker sein Sohn Carlo hervor. Beide bezeichnen sich in den Rechnungen als »architetto del Tempio di S. Agnese«. Oft ist von gemeinsamer Arbeit die Rede. Wenn Carlo Rainaldi späterhin, nach dem Ausscheiden Borrominis, bei einer gutachtlichen Darlegung seiner zu Beginn des Baues geleisteten Arbeit den Namen seines Vaters nicht erwähnt, so darf trotzdem dessen Anteil nicht verschwiegen werden. Von seiner Hand stammt der in der Albertina vorhandene Entwurf der Fassade. Bei der Gestaltung des Grundrisses wird aber vermutlich doch Carlo, der seinem greisen Vater an Bedeutung überlegen war, die maßgebenden Ideen allein gefunden haben. Da zwischen Vater und Sohn keine tiefgehende Scheidung des Stiles vorhanden war, beide von den gleichen oberitalienischen Vorbildern ausgingen, wird eine genauere gegenseitige Abgrenzung der Anteile schwer möglich sein.

Im übrigen kann die Baugeschichte von S. Agnese bis in Einzelheiten verfolgt werden. In ihren Grundzügen ist sie auch von den gedruckten literarischen Quellen richtig überliefert worden. Trotzdem hat die moderne Forschung den ganzen Bau entweder Carlo Rainaldi oder Fr. Borromini zuschreiben wollen, da sie mit ihren der Malerei und Skulptur entnommenen Maßstäben dem Wesen einer architektonischen Schöpfung als der Arbeit vieler Hände wie so oft nicht gerecht werden konnte.

Am 14. August 1652 begann man mit den Fundamentierungsarbeiten¹. Vom gleichen Tage datiert ein an den Presidente delle strade gerichtetes Breve Innozenz' X., in dem die Schenkung des erwähnten Kirchenplatzes an Camillo Pamfili angeordnet wird². Schon vorher war der Palazzo Mellini in dessen Besitz übergegangen. Am 15. August erfolgte die Grundsteinlegung. Von der Familie Pamfili waren zugegen: Der Kardinal Ludovisio, der Principe Camillo und Pio Battista, sein kleiner Sohn³.

Damit begann die nur ein Jahr andauernde erste Bauperiode unter Girolamo und Carlo Rainaldi. Ihre Tätigkeit läßt sich auf das genaueste durch eine Anzahl von Zeichnungen feststellen. Über den Grundriß (Alb. n. 52, Fig. 49) eines griechischen Kreuzes mit stark abgeschrägten, durch Kapellennischen ausgesetzten Vierungspfeilern und gerade geschlossenen Armen sollte sich ein Kuppelbau erheben, dem auf der Platzseite ein Vestibül und eine gerade in drei Portalen sich öffnende Fassade vorgelegt wurde. Zur Flankierung der abgeschrägten Ecken waren Säulen vorgesehen. Auf dem obigen, die Mauern nur im Rohbau wiedergebenden Plan sind die Standpunkte der projektierten Säulen an den Mauereinschnitten erkenntlich. Die Ecken der Vierung wurden von den beiden Rainaldis möglichst stark abgeschrägt, um den von Carlo später in S. Maria in Campitelli verwirklichten Eindruck der in schräger Richtung nach dem Chor zu, wie Kulissen vorspringenden Säulenstellungen zu erreichen. Zum gleichen Zwecke wurden in S. Agnese auch die Ecken der Querarme abgeschrägt und mit Einschnitten für Säulen versehen. In der Außenansicht wäre

¹ F. Cancellieri op. cit. 205.

² Arch. Doria, Scaff. 94 n. 4, int. 1 (Nachlaß Pollak).

³ F. Martinelli, Roma ex ethn. sacra, 1655, 452.

nach dem zuerst von Hermann Egger¹ publizierten Entwurf Girolamo Rainaldis (Alb. n. 50, Taf. 88, 2), die mittlere Portalachse durch gekuppelte Halbsäulen und einen verkröpften Giebel eingefasst worden, während die seitlichen Portale an den Außen-seiten durch Pilasterpaare flankiert werden sollten. Darüber war eine unverhältnismäßig hohe Attika mit seitlichen Aufsätzen projektiert, hinter der — ohne Vermittlung eines Tambours — eine mächtige Kuppel aufsteigen sollte. Das Ganze übernahm als eine ungeschickte Nachahmung von St. Peter dessen allzu schwere Attika und die ohne Verbindung mit der Fassade auftauchende Kuppel, obwohl die dort vorhandenen Schwierigkeiten hier gar nicht in Frage kamen. Viel bedeutender war die Erfindung des inneren Grundrisses. Hier lag allerdings in Pietro da Cortonas Ss. Martina e Luca eine Lösung im Sinne des 17. Jhdts. bereits vor, der die beiden Rainaldi sich anschließen konnten. Durch Borrominis spätere Veränderungen ist dieses Vorbild weniger klar als im Rainaldischen Entwurf zu erkennen. In gleicher Weise werden die Vierung und die Querarme durch pilasterbesetzte Pfeiler und begleitende Säulen gegliedert. Der Fortschritt gegenüber Ss. Martina e Luca besteht in der durch die stärkere Abschrägung der Ecken erreichten größeren Bedeutung des Kuppelraumes, demgegenüber die Kreuzarme an Gewicht verlieren. Ferner erwies sich das Wiederaufgreifen des Nischenmotives der Vierung von St. Peter als besonders glücklich, wenn auch die ursprüngliche Idee in der Umbildung des 17. Jhdts. kaum mehr zu erkennen ist. Während die Kapellennischen an Größe außerordentlich gewachsen sind, haben die vier Bogen der Kreuzarme der Breite nach abgenommen. Beides kann sich nunmehr zu einer rhythmischen Folge zusammenschließen. Das griechische Kreuz hat sich in ein Achteck verwandelt, das sich nach außen in abwechselnd größere und kleinere Räume öffnet. Dieser große Raumgedanke ist allerdings erst dann durch Borromini völlig klar herausgearbeitet worden. Das Verdienst der ersten Idee verbleibt jedoch den Rainaldi, im besonderen dem bedeutenderen Sohne Carlo.

Nur ein Jahr sollte ihre Tätigkeit andauern. Über den nach dieser Periode erreichten Stand des Baues geben uns die genauen Aufnahmen, die Borromini als Nachfolger teils nach Übernahme des Baues, teils für eine später aufgestellte Misura anordnete, genaue Auskunft. An der Fassade (Alb. n. 58, Taf. 88, 1), war man über die Piedestale, Basen und einige Stücke der Pilaster und Säulenschäfte nicht hinausgekommen, im Innern² (Taf. 89, 2) hatte der Rohbau noch nicht die volle Höhe der Nischen erreicht. An der rückwärtigen Fassade waren die zwei Portale und die mittlere Ädikula fertiggestellt, die Pilaster dagegen noch nicht bis zur Höhe der Kapitelle hochgeführt (Taf. 89, 1).

Der Grund, weshalb der Papst Ende Juli 1653 den Bau einstellen ließ, lag sichtlich daran, daß die Rainaldischen Pläne weder seinen noch den allgemeinen Beifall fanden. Gigli schreibt kurz vor dem 30. Juli: »La Fabrica di S. Agnese in Piazza Navone fu tralasciata, o fusse, come dicevano i muratori, perchè non correivano denari, o perchè il Papa si era preso collera grande, per haver inteso, che il disegno non riusciva degno di lode, anzi era stato pubblicamente biasimato e ripreso da Martino Longo Architetto giudizioso, et libero di parole, particolarmente per una certa scala, che vi era fatta, che occupava parte della Piazza, et faceva scomparire il Palazzo de' Pamfili, la qual scala fu ordinato, che si demolisse, et si attendeva solo all' edificio delle Carceri nuove in strada Giulia«. Daß diese Freitreppe wirklich Anstoß erregt hat, ist sehr möglich. Infolge Borrominis konkaver Einziehung der Fassade konnte sie zurückverlegt werden. Dieser praktische Vorteil wird wie auch sonst zugleich mit der künstlerischen Gestaltung — eines das andere bedingend — gewonnen worden sein.

¹ Archit. Handz., I, Taf. 28.

² Cod. Corsin. 168, fol. 292 bis 294.



Fig. 49. Alb. 52. Girolamo und Carlo Rainaldis Plan von S. Agnese

Am 7. August 1653¹ wurde der Bau unter Borrominis Leitung aufs neue aufgenommen. Sein erster Entwurf, erhalten in einer Zeichnung im cod. Corsin. 168 (fol. 295, Fig. 50), und in einer im Jahre 1653 geprägten Medaille (Fig. 47)², schließt sich eng an Rainaldis Pläne an. Noch ist der Gedanke, die Fassade zu verbreitern, um die Kuppel weniger schwer erscheinen zu lassen und den Gesamtbau durch hohe seitliche Campanili lockern zu können, nicht entstanden. Wie bei der Rainaldischen Fassade dienen gekuppelte Pilaster als äußere Begrenzung. Dagegen ist die schwere Attika getilgt. Die seitlichen Aufsätze gewinnen durch die Umgestaltung zu kleinen Türmen ein

¹ Vgl. die Daten auf den Zeichnungen im cod. Corsin. 168, fol. 294 f.

² Ph. Bonanni, Numism. Pontif. II, 615 n. XXII und XXIII; ein Vorentwurf in der Alb. n. 51 (Fig. 47).

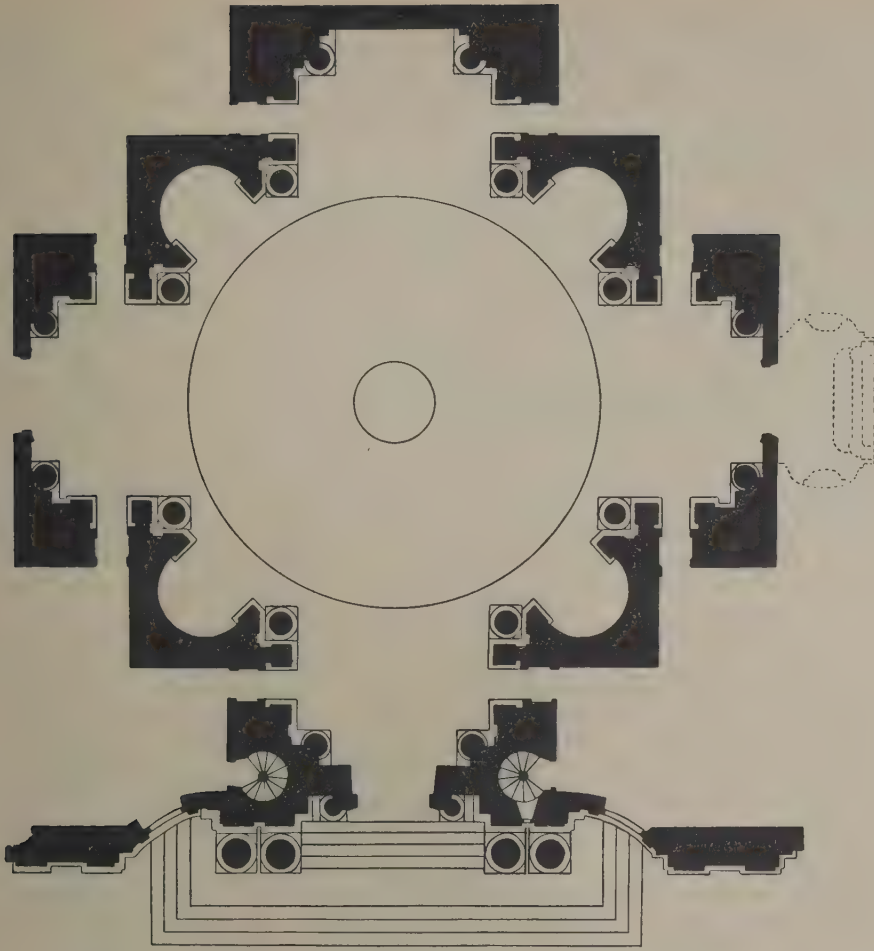


Fig. 50. S. Agnese, Borrominis erster Entwurf (cod. Corsin. 168)

wenig an Bedeutung. Der wichtigste Fortschritt besteht in der konkaven Einziehung des mittleren Teiles, wodurch die Fassade eine Verbindung der flächenhaften Platzfront mit dem Kirchenkörper herstellt. Die Halbsäulen der mittleren Portalachse kommen im Aufriß direkt unter die Pilaster des Tambours zu stehen. Beide vereinigen sich zu kräftigen Vertikalen, in denen der innere Kern des Baues zutage zu treten scheint. Ein mächtiger Giebel, aus sich einziehenden Seitenteilen und einer geradschenkligten Spitze zusammengesetzt, sollte die Mitte überspannen. Der Vergleich mit dem später ausgeführten, einfachen niedrigen Dreiecksgiebel, dem es nicht gelingt, die Verbindung mit dem Tambour herzustellen, läßt das Bemühen der Spätzeit, den borrominesken Stil auszutilgen, erkennen. Für die Kuppel fand Borromini schon in seinem ersten Entwurf die endgültige Lösung. Die breite lastende Form des Rainaldischen Projektes verwandelt sich durch die Einschiebung eines hohen Tambours in eine steil emporgehende Umrißlinie. Wie bei S. Ivo tritt die Kuppel selbst für den Außenbau an Bedeutung zurück, im starken Gegensatz zu St. Peter, wo der Tambour nur als Sockel der beherrschenden Kuppelwölbung erscheint.

Der Grundriß des Inneren schließt sich eng an die von Rainaldi gelegten Fundamente an. Durch die Rückverlegung der mittleren Fassade mußte allerdings das ehemalige Vestibül verschwinden. In der Plazierung der Säulen wollte sich Borromini zunächst an die von den Rainaldis schon vorgesehenen Mauereinschnitte halten. Von ihnen übernahm er die im rechten Querflügel gelegene Türöffnung, die in den Hof des angrenzenden Palastes führte, während sich gegenüber an dem ebenfalls geradlinigen Abschluß des rechten Querflügels eine für das an dieser Stelle projektierte Grabmal Innozenz' X. bestimmte Nische anschließen sollte.

Eine weitere, der Ausführung schon sehr nahestehende Stufe bringt die Albertinazeichnung n. 55 (Fig. 51). Die Fassade ist an den Außenseiten um je eine Achse verbreitert, über die sich die Campanili erheben sollten. Schon im Untergeschoß kündigt die konvexe Vorwölbung des Intervalles die Form der Türme an. Zugleich wird eine elastische Gegenbewegung zur mittleren Nische erreicht. In der über der rechten Fassadenhälfte gezeichneten Variante wird die Fassade um sechs palmi weiter vorgeückt, wodurch ein schärferes Absetzen von den flankierenden Bauten und eine noch stärkere Schwingung der Mittelpartie erreicht worden wäre. Die Treppe schließt mit ihren im geschwungenen Zuge vortretenden Stufen die in der Fassadenkurve beginnende Ovallinie zusammen. Von dieser konsequenten Lösung, die deutlich die Absicht Borrominis zeigt, den langgestreckten Platz durch den kleineren ovalen Nischenraum der Fassade durchdringen zu lassen, ist die Ausführung insofern abgewichen, als sie der Treppe eine rechteckige Form gab.

Die von Borromini projektierte Form der Campanili und der Laterne haben sich in den Originalentwürfen der Albertina erhalten. In einen Aufriß der Fassade (Alb. n. 59 a, Taf. 90) zeichnete Borromini die Campanili in zwei Varianten ein, die deutlich die Entwicklung dieser ursprünglich niedrigen Aufsätze zu hohen Türmen zeigen. Der linke weist ein oberes Halbgeschoß auf, das bei der starken Abstufung der Silhouette mit dem Helm zu einer durch aufgesetzte Palmetten belebten Spitze verschmilzt. Seine verhältnismäßig schon stattliche Höhe von 22'96 m wird von der rechts eingezeichneten Variante (in der Abbildung nicht sichtbar) um 5'36 m übertroffen. Hier hat sich das obere Stockwerk schon voll entwickelt. Hinter dem ausgeführten bleibt dieser zweite Campanile nur um 3'34 m zurück. Im übrigen wird durch diese Originalentwürfe der von Borrominis Stil stark abweichende Charakter der späteren Ausführung klar (Taf. 91). Borromini hätte niemals die schon im Unterbau vorhandene konvexe Form durch beide Turmgeschosse gleichmäßig hochgeführt. Bei seinen Entwürfen antwortet auf die Vorwölbung des unteren Stockwerkes die Einziehung des oberen, wobei auch die Flächen der Helmspitze sich konkav schweifen. Durch übereck gestellte Hermen ordnet sich schon das untere Geschoß stärker dem Kreise ein. Die niedrigeren Säulen daselbst, die den geraden Sturz der großen unteren Öffnungen tragen, bringen das am Turm so wirkungsvolle Nebeneinanderstehen von größeren und kleineren Gliedern. Auch hier beschränkte sich die Ausführung beim oberen Geschoß auf ein Nebeneinanderstellen von Säulen gleicher Höhe. Die von Borromini entwickelten Ideen haben späterhin doch noch eine Verwirklichung im Turm von S. Andrea delle Fratte gefunden. Der zweite Entwurf (Alb. n. 59)¹ bringt außer den Campanili auch die Laterne, deren kegelförmige Spitze

¹Das Blatt ist insofern noch von einem besondern Interesse, als die eingezeichneten Hilfslinien zeigen, wie Borromini bei der Konstruktion der Kuppel für die innere Höhe, den Grad der Wölbung, die Breite des Kuppelauges ein Maß zugrunde legte, das er durch die Teilung der lichten Tambourbreite in vier, beziehentlich fünf Teile gewinnt. Weiterhin bedient er sich zur Konstruktion der Wölbungskurven des gleichseitigen Dreieckes.

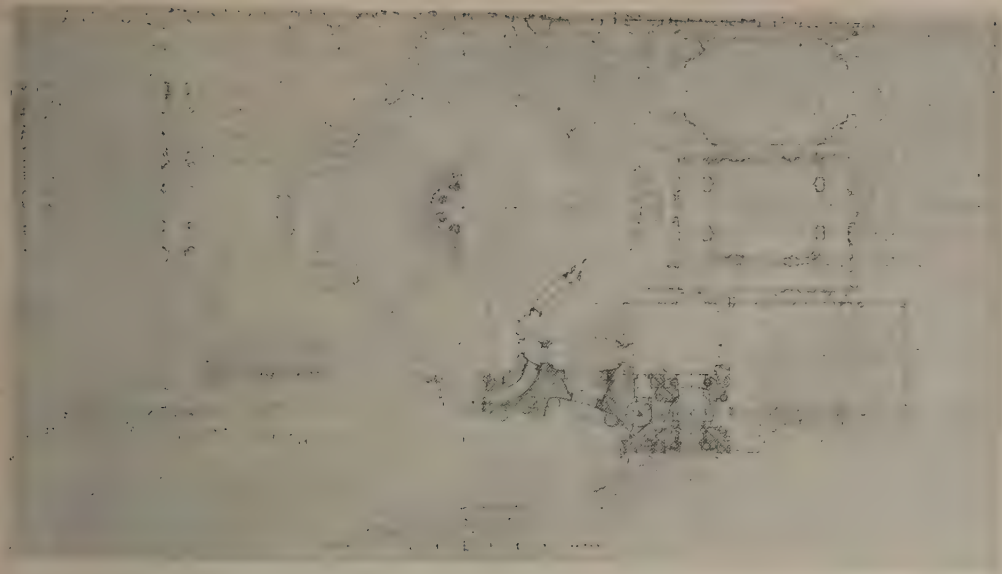


Fig. 51. Alb. 55. S. Agnese, Zweiter Entwurf Borrominis

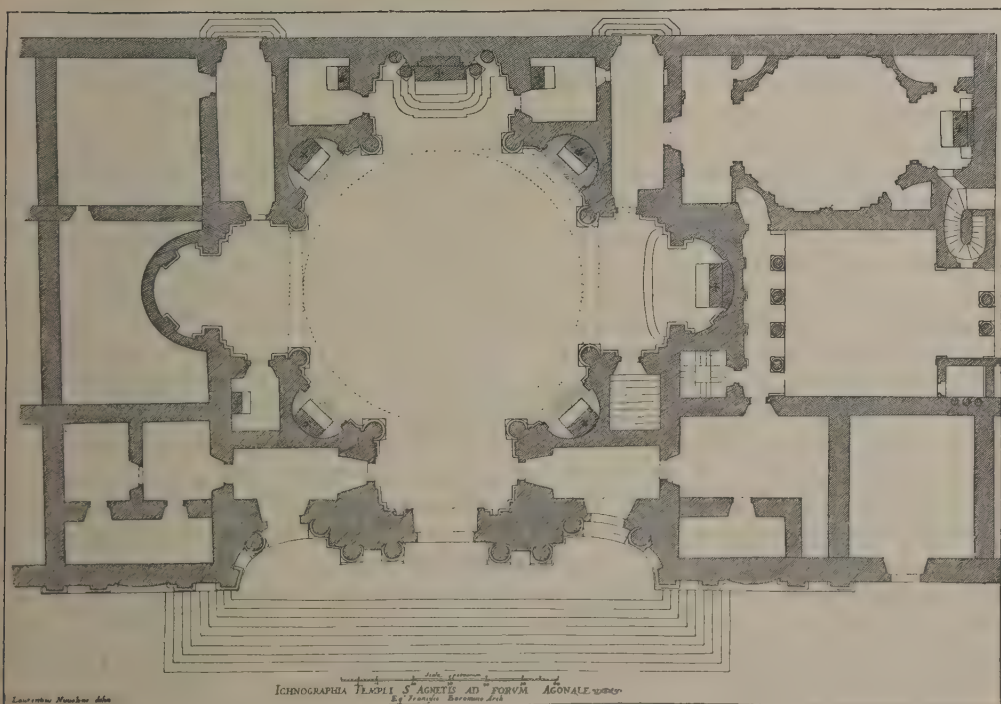


Fig. 52. S. Agnese, Grundriß (Insign. Rom. Templ. pr.)

ebenfalls ihre Fläche in konkaver Schweifung einziehen sollte. Darüber folgt als Bekrönung eine päpstliche Tiara. Um ein Fünftel übertrifft diese projektierte Laterne an Höhe die spätere Ausführung.

Im Inneren (Taf. 92 bis 94) wurde von Borromini durch eine nur anscheinend geringfügige Änderung die tragende Funktion der Säulen stärker hervorgehoben. Anstatt sie nach den Rainaldischen Plänen in die dafür vorgesehenen Einschnitte einzustellen, vermauerte er die letzteren und schob die Säulen so weit nach vorwärts, daß sie vor den Pilastern zu stehen kommen, womit ein wichtiger Fortschritt über S. Luca hinaus erreicht war. Durch den Gegensatz des rötlichen Marmo di Cottanello der Säulenschäfte zu dem weißen Marmor der Pilaster und Intervalle, durch die starken Gebälkverkröpfungen oberhalb der Säulen wie auch durch die Piedestale und Archivolten der Kreuzarme wird dieser Bewegungszug auch weiterhin auf das schärfste herausgearbeitet. Ruhte noch bei St. Peter die Last der Kuppel auch für das Auge auf der ganzen Pfeilermasse auf, so unterstellt sich ihr bei S. Agnese scheinbar nur der Gliederbau der Säulenstellungen. Die Pendentifs wirken als eingespannte Kappen, was durch Bacciccios Fresken noch verstärkt wird. Schließlich dienen die vorgestellten Säulen auch zur weiteren Verengung der Kreuzarme. Die von den Rainaldis projektierten Säulen der Querarme kommen in Wegfall. Borromini kam es nicht wie jenen auf eine möglichste Bereicherung des Raumbildes an, deshalb schied er Säulen, denen keine strukturelle Bedeutung zukam, aus dem System des Grundrisses aus. Umso mehr war er darauf bedacht, den letzteren zu einer Wellenlinie zusammenzuschließen. Die in der obigen und einer weiteren Zeichnung (Alb. n. 55 und 57) zu erkennende Absicht, die Abschrägungen der Vierung konvex vorzuwölben (Fig. 51), kam allerdings nicht zur Ausführung. Wichtig ist die Bildung einer rechten Querarmapsis, womit versucht ist, der Querachse in Angleichung an die Platzform das Übergewicht zu geben. Die Ausführung ging durch die Übernahme des apsidialen Schlusses auch für den linken Querarm noch einen Schritt weiter. Zunächst sollte die rechte Nische dem Grabmonument Innozenz' X. zur Aufstellung dienen. Dabei versuchte Borromini, wie ebenfalls neben dem Hauptaltar, einige der aus den Seitenschiffen von S. Giovanni in Laterano stammenden kleinen Säulenschäfte aus verde antico zu verwenden¹, die als Schenkung vom 21. Jänner 1653 durch Innozenz X. (vgl. S. 95) an den Neubau von S. Agnese gekommen waren². Da in der Zeichnung (Fig. 51) über dem Grundriß des Erdgeschosses sowohl der des Tambours wie auch der der Laterne eingezeichnet ist, wird die Durchführung der achtseitigen Form durch die ganze Höhe des Baues hindurch ersichtlich. Die untere rhythmische Folge von vier Diagonalnischen und vier Kreuzarmöffnungen beruhigt sich zu der gleichmäßigen Reihung der acht von gekuppelten Pilastern eingefassten Tambourfenster. Zum letztenmal erscheint das Oktogon in der durch gekuppelte Säulen gegliederten Laterne³. Ferner gewährt die besprochene Zeichnung auch eine Anschauung über die von Borromini projektierte Gestalt der seitlichen Anbauten. Die Sakristei, in der zugrunde liegenden Werkstattzeichnung ein einfacher rechteckiger Raum, wird in einer späteren Eintragung vertieft und erhält konvex nach innen sich vorwölbende Ecken. Der daneben liegende Hof hat eine von der nachträglichen Ausführung wesentlich abweichende Form. Von einer Pfeilerloggia umzogen, wurde er durch eine Tür in der Mittelachse der nördlichen Kirchenapsis betreten. Im Gegenspiel zu der Sakristei sollten sich im Hof die Ecken aufrunden. Eine doppelläufige Treppe führte in Fortsetzung der

¹ Eigenhändige Beischrift Borrominis: «colonne di verde».

² Cod. Corsin. 167 fol. 128.

³ Die spätere Ausführung, die diesen Teil möglichst erleichtern wollte, beschränkte sich auf Einzelsäulen.

Mittelachse zu dem ersten Stock des dem Kolleg und der Bibliothek dienenden Palastflügels. Der südlich an die Kirche anstoßende Teil entspricht mit seiner stufenlosen Ovaltreppe im allgemeinen schon der Ausführung.

Die unter Borromini entfaltete Bautätigkeit läßt sich an der Hand der erwähnten, auf Grund nachträglicher Forderungen aufgestellten »Misura e stima« vom 13. Jänner 1656 genauestens verfolgen. Man begann mit der Niederlegung der Rainaldischen Fassade, worauf die Fundamente der neuen Front gelegt wurden. Im Innern baute Borromini auf den schon stehenden Mauern weiter. Die Marmorpilaster und Säulen des Innern, sowie die Travertinkapitelle der Fassade wurden in der Bauhütte fertiggestellt, die sich in der Nähe der Piazza Madama befand. Von den anstoßenden älteren Bauten mußte zuerst der Palazzo Mellini niedergelegt werden. Eine der Arbeiten, die Borromini gleich zu Beginn veranlaßte, war die Herstellung eines großen Modelles, von dem er späterhin wieder abgewichen ist. Um die Wirkung an Ort und Stelle zu erproben, wurden ferner große Schablonenmodelle, im besondern von den Gesimsen, aus Holz und Blech hergestellt. An der Hand der erwähnten Zeichnungen des Cod. Corsin. 168 (Taf. 89, 1 und 2) ist die im ersten halben Jahr vom 7. August bis 30. Dezember 1653 geleistete Arbeit zu verfolgen. Im Innern war der Rohbau bis in Höhe der Kapitelle gediehen; an der rückwärtigen Travertinfassade, wo Borromini die Rainaldische Lösung beibehielt, hatte man die Pilasterordnung fertiggestellt. Entsprechend der Neigung des 17. Jhdts. für die Nabsicht starke plastische Wirkungen anzustreben, wurden über allen sieben Altären von S. Agnese große Reliefdarstellungen angebracht. Dabei wandte sich der Papst unter Umgehung Lorenzo Berninis an den zweitgrößten Bildhauer Roms Alessandro Algardi. Dieser begann auch mit der Arbeit an dem Relief der S. Agnese und der für das Grabmal bestimmten Statue Innozenz' X.¹ Sein bald darauf am 10. Juni 1654 eingetretener Tod verhinderte jedoch die weitere Durchführung. Im gleichen Sommer schritt man an die Niederlegung des Palazzo Ornano, für den am 13. Juli 1654 die Kaufsumme erlegt worden war². Zugleich stieg der Bau ununterbrochen in die Höhe. Die Vestibülräume wurden eingewölbt, im Innern der Kirche nach Fertigstellung der Tonnengewölbe und der Pendentifs der Tambour begonnen. Dessen Gliederung kam jedoch nur mehr im Rohbau zur Ausführung. So verblieben die Kapitelle der 16 inneren Pilaster zunächst noch im unbearbeiteten Zustand. Am Äußeren des Tambours wurden die acht mit gekuppelten Pilastern besetzten Pfeiler hochgeführt, die den Rippen der Kuppel als Stützpunkt dienen (Vorentwurf: Alb. n. 60). Am 15. September 1654 berichtet Gigli, daß man den Bau mit großem Eifer betreibe und an Feiertagen wie an gewöhnlichen Tagen arbeite. Wer Feiertags nicht kommen wolle, würde durch Sbirren dazu gezwungen. Aber sobald der Papst erkrankte, hätten sich alle aus dem Staube gemacht und eine Woche lang wäre nicht gearbeitet worden, da die Bezahlung ausblieb. Darauf hätte man die Arbeiter zur Rückkehr bewogen und bezahle sie pünktlich jeden Samstagabend.

Wie auch die weitere Baugeschichte lehren wird, ging die treibende Kraft allein von Innozenz X. selbst aus. Schon nach Verlauf eines Jahres war man auf diese Weise im Spätsommer 1654 bis zum Schluß der Kuppel gelangt. Am 20. Oktober 1654 begannen die Fundamentierungsarbeiten der nördlich der Kirche auf dem Grund des ehemaligen Palazzo Ornano zu errichtenden Bauten. Von der Laterne ließ Borromini ein Modell mit 16 Säulen, dessen Spitze entsprechend der besprochenen Zeichnung mit einer Tiara bekrönt war, ausführen. An der Fassade, deren Travertinbekleidung nunmehr erfolgte, wurden die Portale mit den darüber befindlichen Rechteckrahmen hergestellt

¹ Gigli, Diario.

² Cod. Corsin. 167, fol. 8.

Über der Haupttüre fügte man den Cherubimkopf als noch unbehauenen Werkstein ein, die Halbsäulen und Pilaster erhielten ihre Kapitelle. Auf dem Grund des ehemaligen Palazzo Mellini wurde die stufenlose ovale Wendeltreppe hochgeführt, ein ausgesprochenes Gegenstück zu der ungefähr sieben Jahre älteren Treppe des Palazzo Carpegna. Schließlich wollte Borromini auch an die Fertigstellung der Laterne gehen. Zunächst wurde zur Probe eine drei Fenster breite Seite derselben provisorisch als Modell ausgeführt. Mitten in diese Arbeiten fiel am 7. Jänner 1655 der Tod des Papstes, womit das Schicksal dieses vielleicht bedeutungsvollsten Werkes Borrominis besiegelt war. Das Gefühl eines Römers, der dem Bau mit lebhafter Anteilnahme gefolgt war, spricht Martinelli¹ aus: »Principiata la nuova con disegno del Cavalier Borromino fin al serramento della cupola, e ridotta la facciata quasi a fine, morì il detto Pontefice a di 7. Gennaro 1655, restando la fabrica priva del suo fondatore e abbondanata del valore del suo architetto«. Von der Familie des Papstes, die nur an die Sicherung des eigenen Besitzes dachte und sich nicht einmal um das Begräbnis des Verstorbenen kümmerte, war wenig zu erwarten. Olympia Maidalchini, Borromini nicht günstig gesinnt, dachte sogleich an seine Entlassung². Viel Interesse wird auch Camillo Pamfili zunächst nicht gezeigt haben, wenn er es auch nachträglich in den über die Verabschiedung Borrominis aufgestellten umfangreichen Schriftstücken³ so darstellen läßt, als ob er sein Möglichstes getan habe, um ihn zu einer Vollendung des Baues, im besondern der Laterne zu bewegen, daß aber alle Bemühungen an der Halsstarrigkeit des Künstlers gescheitert seien. Diese Behauptungen widerlegen sich schon durch die einfache Tatsache, daß Borromini bis zum Tode Innozenz' X. sich mit größtem Eifer dem Bau gewidmet hatte, um ihn womöglich selbst zu vollenden. Der Nachfolger Innozenz' X., Alexander VII., ließ zunächst Donna Olympia mahnen, den von Travertinblöcken bedeckten Vorplatz zu räumen und den Bau fortzusetzen⁴. Aber nichts geschah. Die Händler, die Innozenz X. von dem Platz vertrieben hatte, fanden sich wieder ein. Die Kirche, innen und außen eingerüstet, blieb in diesem Zustand ohne Laterne zwei Jahre lang. Nur geringfügige Arbeiten, wie die Herstellung der Kapitelle der Laterne, kamen zur Ausführung. Wie bei der Casa de' Filippini und später auch bei dem Collegio di Propaganda Fide wurde die Mißstimmung durch nachträgliche Lohnforderungen wesentlich verstärkt. Die Maurermeister Pelle und Femanzi versuchten sogar ihre Ansprüche auf dem Prozeßwege durchzusetzen. Borromini erhielt hierauf den Auftrag, eine Abschätzung der Arbeiten vorzulegen, wozu er sich jedoch nicht verstehen wollte. Am 2. Juli 1657 kam es zum offenen Bruch. Borromini schied aus der Bauleitung aus. Vom Fürsten wurde nunmehr eine Kommission, bestehend aus den sechs Architekten Domenico Castelli, Francesco Contini, Antonio del Grande, Camillo Arcucci, Giacomo Mola und Carlo Rainaldi aufgefordert, ein Gutachten über den Bau abzugeben. Dieses fiel, wie leicht verständlich, zugunsten der von Rainaldi gelegten Fundamente aus, dagegen wurde der von Borromini aufgeführte Bau einer scharfen Kritik unterzogen. Bei dem Fehlen seitlicher Verstrebungen und der zu schweren Bildung der Kuppel wie des Tambours könne man nicht wagen, ohne weiteres die Laterne aufzusetzen, zumal die Mauern im Gegensatz zu den Regeln aller guten Architektur unten leichter als oben gebildet seien. Vorgeschlagen wurde, vor allem die Anbauten wie die Sakristei und die Bibliothek hochzuführen, um der Kirche die nötigen Verstrebungen zu sichern, ferner am Tambour keinen Travertin zu verwenden

¹ Roma ricercata nel suo sito, 1658, 182.

² Archivio Doria Pamf. scaff. 94, n. 4 int. 3 (Nachlaß Pollak).

³ Im Archivio Doria Pamf. (Nachlaß Pollak).

⁴ Gigli, Jänner, April und August 1655.

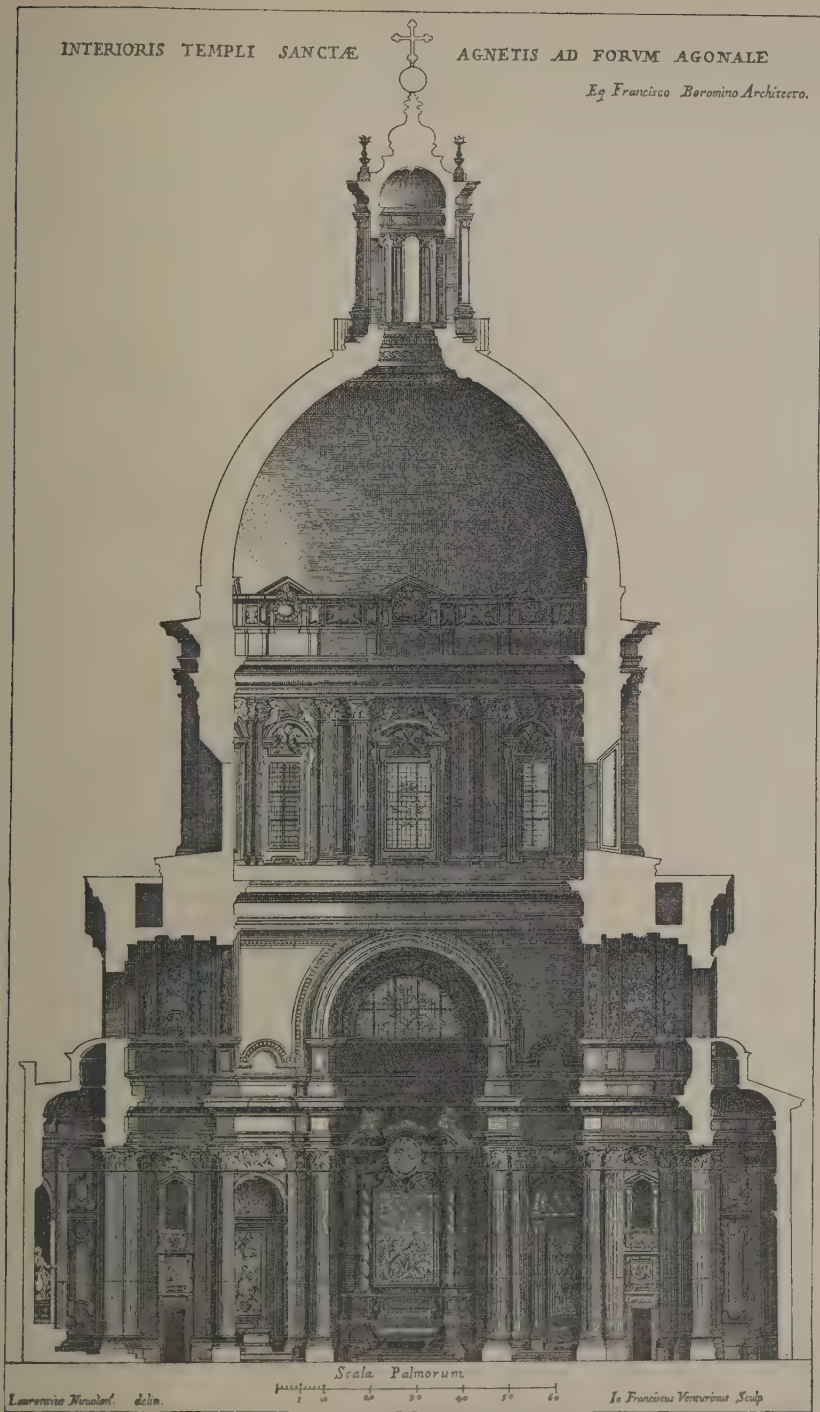


Fig. 53. S. Agnese in Piazza Navona, Querschnitt (Insign. Rom. Templ. pr.)

und im Innern die Gesimse nicht aus Marmor, sondern aus Stuck zu verfertigen. Erst dann könnte man daran gehen, die Gerüste zu beseitigen. Alle die gegen Borromini gerichteten Anschuldigungen wirken für die heutigen Leser wenig überzeugend. Wahrscheinlich hätte Borromini in gleicher Weise, wie vorgeschlagen, den Bau fortgeführt und zu Ende gebracht.

Für Rainaldi war natürlich der Auftrag eine erwünschte Gelegenheit, sich für die anfangs erlittene Niederlage zu rächen und den Rivalen nach Möglichkeit zu schädigen. Trotzdem bekam er die Bauleitung nur im beschränkten Umfang in die Hand, wenn er auch wieder den Titel eines »architetto della fabbrica di S. Agnese« führte. Die Laterne in ihrer neuen Gestalt mit nur acht Säulen und der um ein Fünftel reduzierten Höhe wird ihm in der Literatur einstimmig zugeschrieben. Schon im Sommer 1657 wurde dieselbe zur Vollendung gebracht. Im übrigen zog sich die Beendigung des Baues lange hinaus. Erst im Jahre 1666 berichten die Rechnungen von Arbeiten an den Campanili, an denen Antonio del Grande und Giovanni Maria Baratta tätig waren¹. Letzterer hatte von Anfang an am Bau als Steinmetzmeister gearbeitet, allmählich war er zum Rang eines Architekten aufgestiegen². Die Campanili, bei denen er sich eng an die Entwürfe Girolamo Rainaldis für St. Peter³ anlehnte, sind ihm zuzuschreiben⁴. Auch Bernini wurde zum Bau herangezogen. Nach seinem Modell stellte man das Hauptgesims im Innern her⁵.

In dieser späten Bauperiode kam es endlich auch zur Ausführung der Innendekoration. Die großen Altarreliefs wurden an verschiedene Künstler vergeben⁶. Dabei ließ man das Projekt fallen, im rechten Querarm ein Grabdenkmal für Innozenz X. zu errichten. An Stelle dessen wurde ein großes Relief, den Feuertod der hl. Agnes darstellend, angebracht, dessen perspektivisch verkürzte Architektur für eine möglichste Vertiefung des Querarmes sorgt. Auf Borromini, der im Gegensatz zu Bernini und Rainaldi sein Augenmerk in erster Linie auf architektonische Verbindungen richtete, wird diese Rechnung mit rein optischen Mitteln nicht zurückzuführen sein. Noch länger als wie bei den Reliefs und Stukkaturen⁷ sollte sich bei den Fresken die Beendigung der Arbeiten hinausziehen. 1663 erteilte der Principe an Giovanni Battista Gaulli, gen. Bacciccio, den Auftrag, die Fresken der Pendentifs zu malen⁸. Ciro Ferri begann vor 1677 mit der Arbeit an dem Kuppelgemälde⁹, das nach seinem am 13. September 1689 eingetretenen Tod Seb. Corbellini

¹ Arch. Doria, scaff. 94 n. 4 int. 4 Abt. 8 (Nachlaß Pollak). Noch 1665 sind die Türme im G. J. Rossis Nuovo Teatro I, Ansicht von der Sapienza aus, frei ergänzt.

² Gleichzeitig errichtete er die Fassade von S. Nicolò da Tolentino.

³ Erhalten in zwei Handzeichnungen der Alb., publ. bei H. Egger, Archit. Handz. I, Taf. 26 und 27.

⁴ B. Farinacci, Relazione della Festa et Apparato della chiesa di S. Agnese in Piazza Navona in occasione del novo aprimento di essa, Roma 1672. Ferner vergleiche den Titel unter dem Stich der Fassade im Terzo libro del Novo Teatro delle Chiese di Roma date in luce sotto . . Clemente IX.

⁵ Arch. Doria, scaff. 94 und 4 int. 4 Abt. 9, Heft 2 (Nachlaß Pollak).

⁶ Von Ercole Ferrata stammt die Steinigung der hl. Emerentia rechts vom Hauptaltar und der Feuertod der hl. Agnes im rechten Querschiffsflügel (Kontrakt vom 23. Juli 1660, Zahlungen vom 26. Jänner bis 8. Oktober 1661. Arch. Doria scaff. 94 n. 4 Abt. 3, Heft 2, Nachlaß Pollak). Von Giuseppe Peroni und Ant. Raggi die hl. Cäcilie vor dem Papst links vom Hauptaltar (gleichzeitiger Kontrakt und Zahlungen wie oben). Von Melchior Caffa die Legende des hl. Eustachius links vom Haupteingang, vollendet von Ercole Ferrata (Kontrakt vom 12. Dezember 1660, Zahlung vom 17. Februar 1661). Von Giovanni Francesco Rossi die Auffindung des hl. Alexius rechts vom Haupteingang (Zahlung vom 17. Februar und 16. Mai 1661). Der Hauptaltar mit einer Reliefdarstellung von Domenico Guidi erhielt erst im 18. Jhdt. seine endgültige Form.

⁷ Für die Stukkaturen des Tambours Zahlungen vom 26. September 1668 bis 19. Dezember 1670 (Arch. Doria, scaff. 94 n. 4 int. 4 Abt. 9, Heft 2, Nachlaß Pollak).

⁸ Pascoli I, 199.

⁹ F. Franzini, Roma ant. e mod., R. 1677, 215.

vollendete. Schließlich kam das Grabmonument Innozenz' X.¹ durch Giov. Batt. Maini zur Ausführung. Es wurde an bescheidener Stelle über dem inneren Hauptportal² aufgestellt. Die Einweihung der Kirche war schon vorher am 17. Jänner 1672 vollzogen worden³.

Die Arbeit so vieler² verschiedener Hände hat es natürlich zuwege gebracht, der Kirche den Charakter einer einheitlichen Schöpfung Borrominis zu nehmen. Im Innern wird man nur an wenigen Stellen, wie an den Decken der Vorräume und am Portal der Sakristei, seine Hand wiedererkennen, deutlicher zeigt sie sich an dem unteren Teil der Fassade, im besondern an den Türen, deren äußeres Profil den Giebeln als Auflager dient und bei den seitlichen Portalen stehende Ovalfenster umfaßt. Desgleichen erweist sich in den äußeren Achsen die straffe Zusammenbindung zweier Fenster durch einen von triglyphenartigen Konsolen gestützten Balkon als Schöpfung Borrominis.

In der Sakristei sind seine Absichten späterhin verwischt worden. Ist schon die reichvergoldete konventionelle Dekoration nicht in seinem Sinn, so macht sich der Mangel von so wichtigen, zum Aufbau gehörigen Bestandteilen wie den Statuen in den Ecknischen, störend bemerkbar. Die Aufgabe des Raumes, zwei möglichst hohe und breite Sakristeischränke aufzunehmen und dabei ihren isolierten Charakter möglichst zu beseitigen, so daß sich Schränke und Wände zu einem unzertrennlichen Ganzen vereinigen, löste Borromini durch die Aufstellung an den Langseiten zwischen den sich vorwölbenden Eckabschrägungen, während er die Fenster unter Durchbrechung des Gebälkes bis zum Scheitelpunkt der Stichkappen hinaufschob. Die starken Abschrägungen der Fensterleibungen sorgen für einen vollen Lichteinfall.

Die angrenzenden Baulichkeiten des Collegio sind erst nach dem Abgang Borrominis abweichend von seinen Plänen errichtet worden (Taf. 95). Eine Übernahme seiner Formen zeigt sich nur an dem dreiteiligen Fenster der Bibliothek, wobei in symmetrischer Entsprechung das von Borromini an dem Fenster der Galerie gebrachte Palladiomotiv wiederholt wurde.

Wird sich der Betrachter bei jedem Werke Borrominis des innigen Zusammenhanges aller Teile und Details bewußt, wobei nichts als unwesentlich erscheint, so müssen bei S. Agnese das Fehlen der von dem Künstler beabsichtigten Detailformen und die Abweichungen an der Laterne und den Campanili den Eindruck einer völlig einheitlichen Schöpfung verhindern. Ein nur in dem handschriftlichen Entwurf der

¹Die Leiche des Papstes wurde am 4. Jänner 1677 nach S. Agnese übergeführt; vgl. Fr. Posterla, *Roma sacra e mod.*, R. 1707, 265.

²Crescimbeni, *Notizie degli Arcadi morti*, R. 1720, 186.

³Farinacci op. cit.

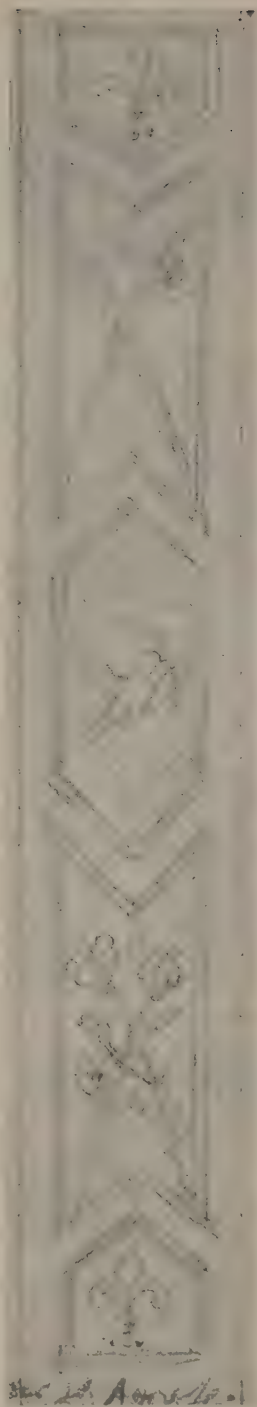


Fig. 54. Alb. 67.
S. Agnese, Deckenentwurf

Vita Borrominis enthaltenes Wort Baldinuccis (fol. 171) zeigt, wie sehr die Zeitgenossen im gleichen Sinne gefühlt haben: »... poichè la facciata dal cornicione del primo ordine in su non e suo disegno ma era differente et aveva assai più del grande come si vede nel suo modello«. Trotzdem war die Idee Innozenz' X. an sich so bedeutend, die hier zur Verwirklichung drängenden Absichten waren so Allgemeingut der Künstler und Bauherren, daß diese von einer hohen Begeisterung getragene Woge doch an ihr Ziel gelangte. St. Peter, von einer an sich höheren Stufe künstlerischen Könnens zeugend, schloß sich als Gesamtwerk zu keiner vollkommenen Einheit zusammen, S. Agnese, als Bau so viel unbedeutender und ohne die originale Kraft jener höchsten architektonischen Schöpfung der Renaissance, übertraf in diesem einen Punkte, auf den es dem 17. Jhdt. vor allem ankam, das große Vorbild. In dem Rahmen einer den ganzen Platz in sein Programm aufnehmenden Stadtbaukunst, durch das immer mehr gesteigerte Können, ein Gebäude auch seiner malerischen Schönheit nach möglichst reich in einem einzigen Anblick vor allen Augen zu entfalten, ist S. Agnese zu dem Bauwerke geworden, das im kleinen Maßstab das an St. Peter Vermißte brachte. Über den Erfolg entschied schon die Aufgabenstellung. Waren bei St. Peter eine Reihe von Bedingungen schon vorher gegeben, ehe die Künstler mit ihrer Arbeit einsetzen konnten, so hatte man bei S. Agnese in umgekehrter Reihenfolge die Umgebung für das Bauwerk aussuchen und Stück für Stück unter steter Berücksichtigung des Kirchenbaues in ein von Anbeginn geeignetes Ganze einfügen können. Durch Anordnung einer zentralen Kuppelkirche an der westlichen Langseite des Platzes ergab sich ein Bild, das bei St. Peter durch das querliegende Oval der Arkaden erst geschaffen werden mußte, ohne daß man je Platz und Kirche in die gleiche unmittelbare Verbindung hätte bringen können wie bei S. Agnese, wo in umgekehrter Folge die Kirche von der schon vorhandenen Raumform des Platzes bedingt wird. In einem Oval und den sich annähernden Formen fand Borromini eine Kunstform, die seiner Naturauffassung entsprach. Die Renaissanceidee, den Menschen in den Mittelpunkt eines Kreises zu setzen, wandelte sich in die Vorstellung, daß der durch seinen Körper nach einer Richtung hin orientierte Mensch die Form bestimmt, in der er seine Umwelt sieht. Wir wissen aus den eigenen Worten der Künstler, daß ihnen die direkte Übertragung ihrer menschlichen Körperbildung auf das Kunstwerk geläufig war. Dem Menschen, dessen Gestalt sich ihrem Grundriß nach einem über einem Oval sich erhebenden Zylinder annähert, mußte diese Form auch für die ihn umgebende Welt zur Grundlage werden. Nur durch eines wird diese Vorstellung noch überboten, durch den jedem menschlichen Körper innewohnenden Vertikaldrang. Nach dieser Hinsicht, den begonnenen Bau zu entwickeln, erschien auch Borromini als wichtigste Aufgabe. Nicht nur, daß er die Säulen und Arkaden aus der Mauermasse herauslöste und nach oben weiterführte, entscheidender ist noch die starke Verschiebung der Größenverhältnisse zugunsten der Höhe. Im Vergleich mit Rainaldis Entwurf wächst bei dem Bau Borrominis das Verhältnis der äußeren Tambourbreite zur ganzen Höhe bis zum Beginn der Laterne um drei Zehntel zugunsten der Höhe (Fig. 53). Auch gegenüber St. Peter tritt eine starke Steigerung ein. Die innere Gesamthöhe bis zum Kuppelauge nimmt hier im Verhältnis zur lichten Tambourbreite um fast ein Sechstel zu, dabei wird weniger die Kuppel als der Tambour erhöht. Diese Vertikaltendenz wird auf das kräftigste durch die starken Eckabschrägungen unterstützt, so daß die für den Eindruck so wichtige hochgestelzte Form der großen Kreuzarmöffnungen ihrem Verhältnis von Höhe und Breite nach bei S. Agnese im Vergleich zu St. Peter um fast zwei Siebentel gewachsen ist. Gleichzeitig verloren auf diese Weise die Kreuzarme an Bedeutung.

Vierungsraum und Kuppel beherrschen den Raum, der zu einer vollständigen Einheit verschmilzt. Wenn auch S. Agnese nicht von einem einzelnen erbaut ist, so erscheint doch die konsequente Durchführung der von der Zeit nur unklar geahnten Ideen allein als Borrominis Verdienst. Obwohl Carlo Rainaldi die Fähigkeit hatte, bedeutende Ideen zu entwickeln, so fehlte ihm doch durchwegs die Kraft, sie zu gestalten. Trotz eindrucksvoller malerischer Schönheit fallen seine Bauten als Ganzes auseinander. Auch in S. Agnese wäre es unter seiner Leitung nur zu einer Schaustellung prächtiger, aber isolierter Säulenstellungen gekommen. Durch das kräftige Zusammenfassen und Herausschälen der struktiv wichtigen Glieder und durch die Steigerung der Höhenverhältnisse schloß erst Borromini den Bau fester zusammen und schuf einen einheitlichen Organismus, wenn dieser auch nicht wie in S. Ivo von Grund auf und in allen Teilen seinem Geist entspricht. Bernini hatte sich in seiner Frühzeit ähnlichen Ideen wie Borromini hingeeben. Sein Campanile für St. Peter zeigt eine ausgesprochene Vorliebe für hohe Vertikalen. Seit der Mitte des Jahrhunderts trat jedoch bei ihm eine entscheidende Änderung unter klassizistischem Einfluß ein. Die Kuppeln der Marienkirchen an der Piazza del Popolo, von S. Andrea al Quirinale und der Kirche in Ariccia zeigen breite und gedrückte Formen. Viel näher berührt sich dagegen Borromini mit Pietro da Cortona, wenn auch die Schöpfung des letzteren Ss. Martina e Luca in der Außenansicht eine noch durchaus unvollkommene Lösung bringt. Das zweite römische Hauptwerk Pietro da Cortonas, S. Maria della Pace, das in vollkommener Weise Kirchenkörper und Platzraum sich durchdringen läßt, ist erst nach der Fassade von S. Agnese in dem ersten Pontifikatsjahre Alexanders VII. entstanden.

Das ewig wechselnde Bild der Natur sollte im Kunstwerk wieder zu finden sein. Durch die seitliche Stellung zum Obelisk, dem Mittelpunkt des Platzes, war die starre Symmetrie aufgehoben, die mannigfachsten Überschneidungen ergaben sich, zumal die Kirche von den verschiedensten Standpunkten aus erblickt werden konnte. Durch diesen außerordentlichen Wechsel der Ansichten entsteht nicht zuletzt beim Beschauer die Vorstellung einer im ewigen Werden begriffenen Schöpfung.

Für Borromini selbst ist S. Agnese ein Gradmesser seiner Fähigkeiten. Nur bei diesem einzigen Bau ist es ihm in der knappen Frist von anderthalb Jahren vergönnt gewesen, an einer wirklich bedeutenden, weithin wirkenden Aufgabe tätig zu sein, ohne von irgendwelchen außerkünstlerischen Forderungen beschwert zu werden.

ABSCHNITT III.

UNTER ALEXANDER VII.

1655—1667.

Kapitel I.

COLLEGIO DI PROPAGANDA FIDE.

S. ANDREA DELLE FRATTE.

Unter die zahlreichen Aufgaben, die Borromini zu Beginn des Pontifikates Innozenz' X. zugefallen waren, gehört auch der Ausbau des Collegio di Propaganda Fide. Die Vorbedingungen waren wesentlich anders geartet als bei der Casa de' Filippini und dem Kloster von S. Carlo alle Quattro Fontane. Während sich die Interessensphäre der dortigen Bauherren auf Rom beschränkte, sie in dem zu erbauenden Haus ihr dauerndes Heim sahen, die Casa de' Filippini noch ganz von dem Geiste des Ordensgründers erfüllt war und sich die Frömmigkeit spanischer Mönche im Kloster von S. Carlino eine von der Welt unberührte Stätte des Friedens und der Reinheit schuf, war der Palast an der Piazza di Spagna, der die Kongregation und das Collegio di Propaganda Fide aufnahm, ein internationales Zentrum der katholischen Missionstätigkeit, das durch die hier ausgebildeten und in die Welt hinausgeschickten Geistlichen mit allen Teilen der Erde durch unzählige Fäden verbunden war. Wenn auch einzelne Gestalten, wie der Spanier Giambattista Vives, der 1624 in dem von ihm geschenkten ehemaligen Palazzo Ferratini das Kolleg eröffnete, und weiterhin der Kard. Antonio Barberini, der mit dem Ausbau des Palastes begann, als Persönlichkeiten hervortraten, so war doch der Gedanke der Propagierung des katholischen Glaubens so eng mit dem apostolischen Beruf der Kirche verknüpft, daß dieser ganz allgemein geförderte Zweck dem Bau einen Charakter verleihen mußte, der ihn über die Atmosphäre des Persönlichen und Individuellen heraushob. Borromini sah denn auch seine Aufgabe darin, einem großen Zweckbau eine ernste und machtvolle Form zu geben. Daß man aber auch hier seine Absichten nur in einem höchst fragmentarischen Werk erkennen kann, findet seine Erklärung in der Baugeschichte, die ihn nicht nur an ein ungünstiges Grundstück band, sondern auch durch immer sich wiederholende Unterbrechungen hinderte, das Werk in seinem Sinne zu vollenden, obgleich er 21 Jahre daran tätig gewesen ist.

In welcher Gestalt Borromini das Kolleg beim Beginn seiner Tätigkeit vorfand, zeigt der in der Albertina vorhandene Grundriß des ganzen Komplexes (n. 887, Fig. 55). An den ehemaligen Palazzo Ferratini¹, dem Lorenzo Bernini 1644 eine neue Fassade vorgelegt hatte², schließt sich südlich die ebenfalls von Bernini 1634 erbaute Kirche des Collegio³ an, die mit ihrem quergelegten Oval als Vorläufer von S. Andrea al Quirinale erscheint. Zur Unterbringung der Alumnen diente der 1639 bis 1645 von Gaspare de' Vecchi an der Via Due Macelli errichtete Flügelbau⁴, dessen Erd- und Mezzaningeschoß durch Läden eingenommen war. Auf der inneren Seite dieses Flügels, angrenzend an den Hof des Palazzo Ferratini, befand sich ein großer Saal, den Borromini in ein Refektorium verwandelte, im übrigen aber ebenso wie die darüber befindliche Bibliothek unverändert ließ. An die Süd- und Südwestseite des

¹ Das Aussehen des Straßenblockes im 16. Jhdt. gibt A. Tempestas Stadtansicht von 1593 wieder.

² A. Castellucci, *Le riparazioni al vecchio edificio e la costruzione del nuovo Collegio de Propaganda Fide nel sec. XVII*, Alma mater, Roma 1921, III 58.

³ P. Totti, *Ritr. di R. mod.*, 1638, 305. Baglione op. cit., 1642, 18.

⁴ Castellucci op. cit. III 54 ff.

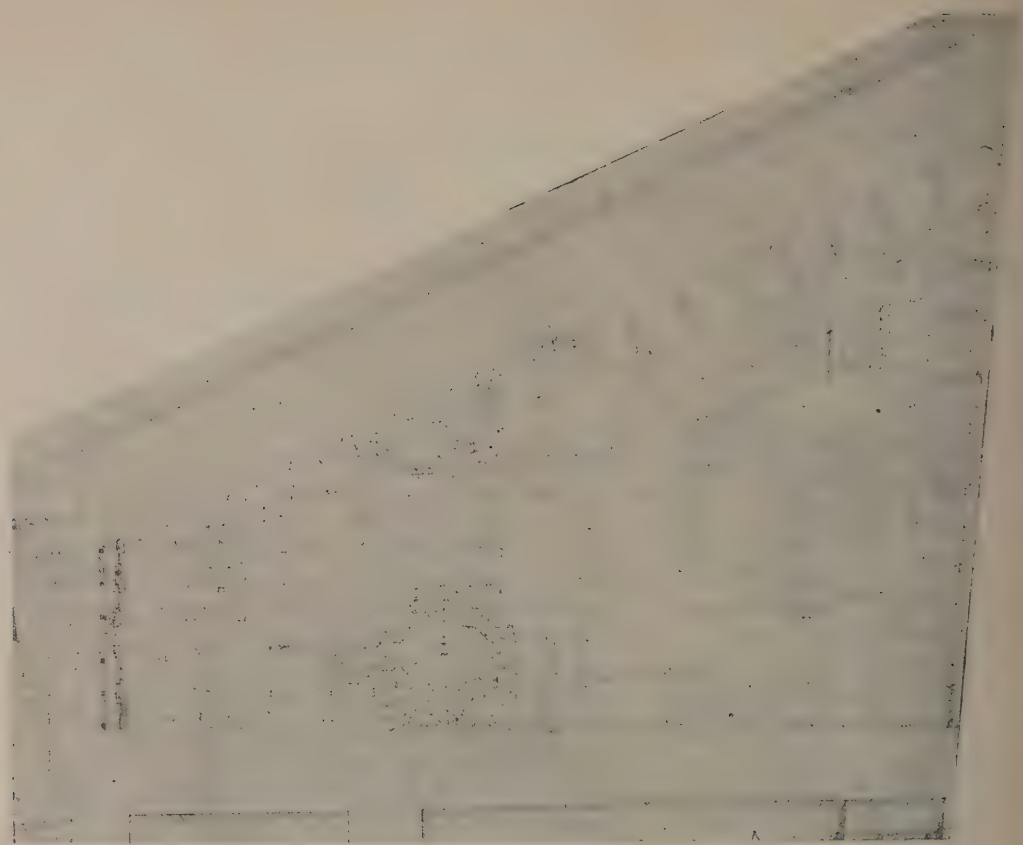


Fig. 55. Alb. 887. Collegio di Propaganda Fide vor dem Ausbau

Blockes schlossen sich Privathäuser an, darunter das des Bildhauers Francesco Mocchi.

Als Borromini am 5. Oktober 1646 zum Architekten der Kongregation ernannt wurde¹, dürfte er es als besondere Genugtuung empfunden haben, Bernini auf seinem eigenen Arbeitsgebiet verdrängt zu haben. Zunächst hatte er es jedoch nur mit dem Umbau des bestehenden Nordostflügels zu tun². In welcher Weise die neu zu erbauenden Teile sich an das Bestehende anschlossen und welche Form Borrominis erste Projekte annahmen, zeigt eine erhaltene Werkstattzeichnung (Alb. n. 887 a, Fig. 56). Durch rote Lavierung sind die zum ehemaligen Palazzo Ferratini gehörigen Teile, durch gelbe der von Gaspare de' Vecchi erbaute Flügel und die von Bernini errichtete Kirche und Fassade und schließlich durch blaue Farbe die von Borromini projektierten Trakte gekennzeichnet. Im Ostflügel beschränkte sich nach diesem Plan Borrominis Tätigkeit im Erdgeschoß auf die Umwandlung der auf der Gartenseite gelegenen Nebenräume der Läden in Zellen für die Alumnen, die nach Vermauerung der in die Verkaufsräume führenden Türen einen eigenen Korridor erhielten. Wie aus den Akten

¹ Arch. S. Congreg., Atti 1646 bis 1647, fol. 217. Borromini war schon 1643 bei Abschätzungsarbeiten als Sachverständiger für die Kongregation tätig gewesen.

² Congreg. Partic., vol. IX fol. 105. Es handelt sich um die Gewinnung weiterer Wohnräume für die Alumnen.

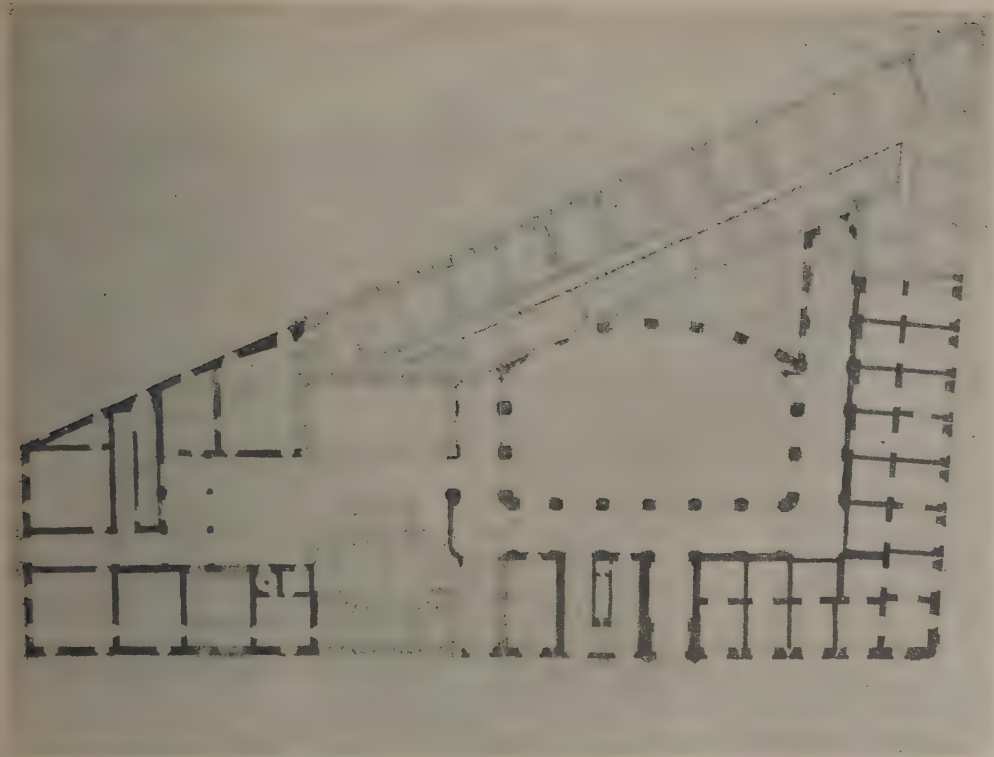


Fig. 56. Alb. 887 a. Collegio di Propaganda Fide, Borrominis erster Entwurf

der Kongregation hervorgeht, hatte das Abtrennen dieser Räume von den öffentlichen Läden noch den besonderen Zweck, zu verhindern, daß die in den Läden beschäftigten Frauen Einblick in den für die Alumnen bestimmten Garten hätten.

Das Erdgeschoß des neu zu erbauenden Süd- und Westflügels sollte ähnlich wie in dem schon bestehenden Teil von Läden eingenommen werden. Den dadurch gebildeten Hof umgab Borromini auf drei Seiten mit Pfeilerloggien, während er der schräg verlaufenden Rückseite des Ostflügels eine eingeschossige, im flachen konkaven Bogen geführte Arkadenreihe vorstellen wollte, um den vorhandenen unregelmäßigen Zuschnitt zu korrigieren. Letztere Idee kam nicht zur Ausführung, man hat sogar den Hof in neuerer Zeit durch den Einbau eines großen Refektoriums weiterhin entstellt. Dagegen behielt Borromini die in diesem ersten Projekt angenommene Lage der Treppe im Westflügel bei, während er den Haupteingang später von der Südseite der Treppe auf ihre Nordseite verlegte, um ihn mit der Kirche in Verbindung bringen zu können. Letztere wollte er zunächst noch in der Form, die ihr Bernini gegeben hatte, in den Neubau einbeziehen.

Die oberen Geschosse der neuen Flügelbauten waren für weitere Zellen der Alumnen bestimmt, wobei man besonderen Wert auf breite und hohe Korridore legte. Abweichend von Borrominis besprochenem Projekt wurde damals in der Kongregation der später wieder aufgegebene Beschluß gefaßt, eine größere Kirche an der Südostecke gegenüber von S. Andrea delle Fratte zu errichten¹.

¹ Congreg. Partic. V fol. 289 ff.

Die Forderung, das Collegio von den für die Kongregation nötigen Verwaltungs-räumen zu trennen, hatte zu einer schon durch die ganze Anlage gegebenen Zweiteilung geführt. Der alte Palast, dessen Portal an der Piazza di Spagna weithin sichtbar war, sollte allein den Zwecken der Kongregation dienen. Dagegen waren die ausgedehnten Trakte des Neubaus für das Collegio bestimmt, dessen Eingang an bescheidener Stelle in der engen Via del Collegio di Propaganda Fide zu liegen kam.

In der Kongregationssitzung vom 7. Mai 1647 legte Borromini seinen Gesamtplan vor und erhielt den Auftrag, sogleich mit der Beschaffung der Baumaterialien zu beginnen. Wenn auch das letztere in größerem Umfang geschah, eine Anzahl der erworbenen Häuser niedergelegt und der Baugrund ausgehoben wurde, so kam man doch im allgemeinen nicht über die Fundamentierungsarbeiten und die Herstellung einer Anzahl neuer Schlafräume für die Alumnen hinaus. Es ergaben sich Mißhelligkeiten mit dem Maurermeister Montacuto, der wegen des erworbenen, bisher unbenutzten Baumaterials von seinen Gläubigern gedrängt wurde und seinerseits Geldforderungen an die Kongregation stellte¹. Im Neubau auf der Seite des Palazzo Gabrielli zeigten sich in den Wölbungen des Piano Nobile und der Mezzanine Risse, weil die Fundamente nachgegeben hatten². Erst allmählich gelang es, die Bautätigkeit etwas zu beleben. In der Kongregationssitzung vom 18. Dezember 1652 erhielt Borromini den Auftrag, mit den Fundamentierungsarbeiten des an der Südwestecke gelegenen Traktes, der Kirche, Treppe und der Portiken zu beginnen³. Die Tatsache, daß er und sein Helfer Francesco Righi im Jänner 1653 eine außerordentliche Entlohnung von 55 sc. erhielten⁴, bezeugt die erneute Bautätigkeit. Doch muß auch diese nach außen wenig hervorgetreten sein, denn 1654 äußerte Innozenz X. den Wunsch, daß die Arbeiten beschleunigt würden⁵. Am 16. Juli 1654 wurde nach Entlassung Montacutos ein neuer Vertrag mit den Maurermeistern Pietro Basso, Giov. Batt. Fonte und Tommaso Tonacci geschlossen⁶. Weiterhin ordnete die Kongregation unter dem 15. November 1654 die Niederlegung aller noch im Baublock vorhandenen alten Häuser an⁷. Bis zum Juli nächsten Jahres wurde, wie aus einer Abschätzung hervorgeht, an dem Erdgeschoß der neuen Flügelbauten gearbeitet⁸. In dem darauffolgenden Jahre 1656 beschloß man den Palast wenigstens im Rohbau fertigzustellen, um die Läden vermieten zu können⁹. Aber aufs neue traten Verzögerungen ein. Der Dominikaner Giuseppe Paglia, der in dieser letzten Bauperiode als architetto aiutante, seit 1661 als soprintendente Borromini zur Seite stand, spricht in einem Schreiben vom 22. August 1660 von seiner Freude, daß man den lange liegengebliebenen Bau im Herbst des Jahres fortsetzen könne. Wie aus einer Handzeichnung Borrominis (Alb. n. 916) hervorgeht, erhielt die Fassade 1662 ihre endgültige Form. In diesem und dem folgenden Jahre muß mit Energie an der Fertigstellung gearbeitet worden sein. Im Februar 1664 endlich war die Kirche bis auf die Stukkaturen vollendet¹⁰. Die letzteren wurden erst nach dem Tode Borrominis fertiggestellt. Im übrigen

¹ Arch. S. Congreg., Lett. ant. vol. 363, fol. 15, 16, 23, 38. Carlo Rainaldi gab ein Gutachten über die Abschätzung der Arbeiten Montacutos ab (cod. Cors. 167 fol. 207 ff.). Entscheidung vom 18. Jänner 1659 über die an den Meister noch zu zahlenden Entschädigungssummen (cod. Cors. 167 fol. 316).

² Untersuchung durch Sachverständige am 31. Juli 1652 (Arch. Congreg., Lett. ant. vol. 363 fol. 35).

³ Arch. S. Congreg., Lett. ant. 363 fol. 77.

⁴ Ibid., Atti 1653 fol. 7, 26.

⁵ Castellucci, op. cit. IV 58.

⁶ Arch. S. Congreg., Lett. ant. 363 fol. 108 ff.

⁷ Ibid., Atti 1654 fol. 55.

⁸ Ibid., Lett. ant. 363 fol. 125 ff.

⁹ Ibid., Atti 1656 bis 1657 fol. 12 v.

¹⁰ Arch. S. Congreg., Lett. ant. vol. 355, fol. 41.

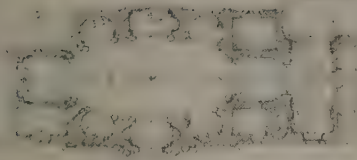


Fig. 57. Alb. 887 b. Collegio di Propaganda Fide, Erster Entwurf des Kirchengrundrisses

gibt die Inschrift im Innern der Kirche das Jahr 1666 als das Vollendungsjahr an. Ein Jahr vor seinem Tode erreichte Borromini also doch noch das erstrebte Ziel, die am Oratorio di S. Filippo Neri zuerst entwickelten Ideen an einer ähnlichen Aufgabe zur vollen Lösung zu bringen.

Eine eigenhändige Zeichnung Borrominis (Alb. n. 887 b, Fig. 57) zeigt, in welcher Weise er sich in einem ersten Entwurf zunächst an die vorhandene Ovale Kirche Berninis anschließen wollte. Indem er die Ellipse um das Doppelte nach Norden zu verbreiterte, wobei er sie stärker an die Straßenfront heranschob und die Tiefenachse sogar noch verkürzte, erhielt er eine längliche Ovalform, um die sich zwischen gekuppelten Dreiviertelsäulen sechs Kapellen und zwei Eingangsräume gruppieren. Auf der Nordseite wurden wie bei S. Carlino in den Diagonalen Türen zwischen den gekuppelten Säulen angeordnet. Durch die Erweiterung des Kirchenraumes nach Norden gewann Borromini für die zwischen Säulenpaaren konvex vortretende Fassade einen günstigen, von weitem sichtbaren Platz am Ende der Via della Vite. Die Grundrißbildung schließt sich eng an die zweite Entwicklungsstufe von S. Carlino an (vgl. Alb. n. 166, Fig. 7). Nur bezeugt die Übereckstellung der Dreiviertelsäulen die Erfahrungen, die der Meister beim Bau von S. Agnese gemacht hatte. Vergleicht man das so gewonnene Resultat mit der von Bernini stammenden älteren Kirche und dessen ähnlichem Bau von S. Andrea al Quirinale, so ergibt sich bei Bernini eine an sich strengere und einfachere Formulierung, die schon die klassizistische Tendenz, die Räume gegeneinander klar abzutrennen und zu isolieren, erkennen läßt, bei Borromini hingegen das unverminderte Streben nach Gewinnung eines Raumganzen. Besonders charakteristisch ist die verschiedene Behandlung der Säulen. Borromini verwendet dieselben nach Michelangelos Vorgang zur Erhöhung des plastischen Gehaltes der Mauern, wobei sie in einem einheitlichen klaren System mit dem Ganzen verbunden werden. Bernini dagegen stellt seine Säulen in S. Andrea nicht als raummodellierende Glieder, sondern als rahmende Folie zwischen Kirchenraum und Hochaltarnische, um optisch wirksame Ausschnitte zu erhalten. Die Zusammenfügung der Teile wird mit Absicht rein dem Auge überlassen, eine Methode, die dem architektonischen Fühlen Borrominis widersprach.

Sein weitausgreifender Entwurf für die Kapelle des Collegio konnte sichtlich nicht mit den Absichten der Kongregation in Einklang gebracht werden. Borromini mußte in der folgenden Zeichnung (Alb. n. 888, Fig. 58) sich den tatsächlichen Bedürfnissen anpassen. Nicht zu seinem Nachteil, da er sich erst dadurch dem Vorbild der bestehenden Kirche völlig entzog. Sowohl die Querellipse, als die konvex vortretende Fassade waren für ihn fremde, seinem Stil widersprechende Elemente. Das sich in die Breite entfaltende, nach der Außenwelt der Straße zu orientierte Oval der Kirche wird durch die Verlegung des Eingangs in ein der südlichen Schmalseite vorgelegtes Vestibül zu einem nach außen sich abschließenden Raum mit überwiegender Tiefenerstreckung und bescheidenen Maßen verwandelt. Zweifellos war es für diese doch nur den Zwecken des Collegio dienende Kirche das Richtige, sie auch in der Hauptachse betreten zu können, ohne das Innere des Collegio verlassen zu brauchen. Ein weiterer Vorteil ergab sich dadurch, daß wie beim Oratorio di San Filippo Neri Vestibül und Empore dem Kirchenraum vorgelegt werden konnten, ohne ihm dabei das so notwendige Licht zu nehmen. Die Borromini durch den Bau des Oratorio nahegelegte Idee, Kirche und Fassade von einander unabhängig zu machen, hat sich auf dieser ersten Entwicklungsstufe zunächst noch nicht eingestellt. Die konvex vorspringenden Eckabschrägungen des Entwurfes weichen ebenfalls von der Ausführung ab. Auch an dieser Stelle sollten späterhin die konkaven über die konvexen Formen siegen.

Auf einem weiteren Grundriß (Alb. n. 889 und 889a, Fig. 59), der das Kircheninnere schon in seiner endgültigen Form mit abgerundeten Ecken zeigt, hat Borromini zwischen Kirche und dem schon bestehenden Refektorium einen ovalen für den Lavamano bestimmten Raum eingeschoben. In dem freibleibenden, sich gegen den ehemaligen Palazzo Ferratini öffnenden Hofteil sollte ein kleiner, mit einer Fontäne versehener Garten angelegt werden, der sowohl vom Refektorium, wie von den Räumen der Kongregation aus einen freundlichen Anblick geboten hätte. In welcher Form diese Pläne Borrominis ausgeführt worden sind, läßt sich heute, nachdem das alte Refektorium in ein Magazin verwandelt und, angrenzend an die Kirche, eine Sakristei errichtet worden ist, nicht mehr feststellen¹.

Auch im Innern der Kirche wird man durch die ziemlich rohe Ausführung der Detailformen² und die ungünstige Bemalung im ersten Augenblick gestört, um dann sogleich den außerordentlichen Fortschritt gegenüber dem Oratorio di San Filippo Neri zu erkennen. Die dort auf quergestellte Pilaster beschränkte Abschrägung der Ecken ist nunmehr durch volles Ausrunden verstärkt. Drei Vorentwürfe der Albertina (n. 888, 896 und 897) belegen den Entwicklungsgang. Eine anfangs ganz gewöhnliche Eckbildung wird auf der zweiten Stufe durch gerade Abschrägungen bereichert, die auf einer dritten Stufe, wie schon erwähnt, konvex vorgewölbt werden, um schließlich in der Endlösung konkave Formen anzunehmen. Mit der Beseitigung der Ecken ist, wie stets, eine in schmalere und breitere Intervalle gruppierte Anordnung der Pilaster verbunden, die auf den Langseiten je zwei Kapellen, auf den Schmalseiten das Hauptportal und die Hochaltarskapelle flankieren. Über die Entwicklung des Aufrisses orientiert eine Zeichnung Borrominis (Alb. n. 906, Taf. 108), auf der er die Vorstufe und die endgültige Lösung nebeneinander stellt. Sichtlich in dem Bestreben, ebenso

¹ In der Aufstellung aller von Fr. Borromini gebauten Teile des Collegio, die Bernardo Borromini nach dem Tode des Meisters der Kongregation einreichte, wird der Lavamano erwähnt (vgl. Castellucci IV 61).

² Die Innendekoration wurde nach Pascoli I 301 durch Carlo Fontana vollendet. Nach Titi op. cit., 1674, 377 stammen die Stukkaturen über dem Hauptaltar von L. Fancelli. Zu Beginn des 19. Jhdts. wurde das Innere von den Franzosen verwüstet, worauf es 1815 durch Pius VII. restauriert wurde (vgl. die Inschrift im Innern).

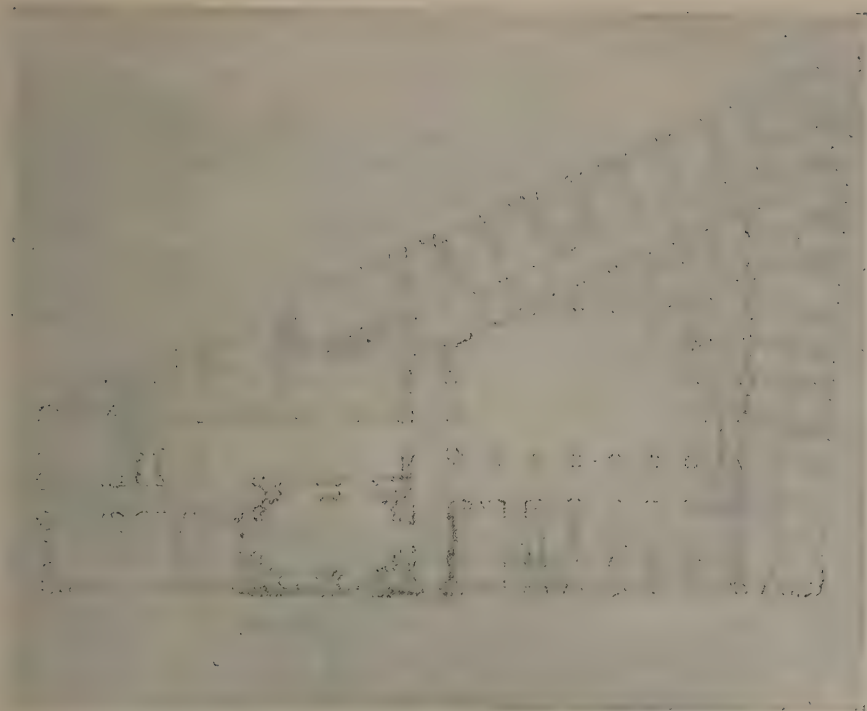


Fig. 58. Alb. 888. Collegio di Propaganda Fide, Zweiter Vorentwurf

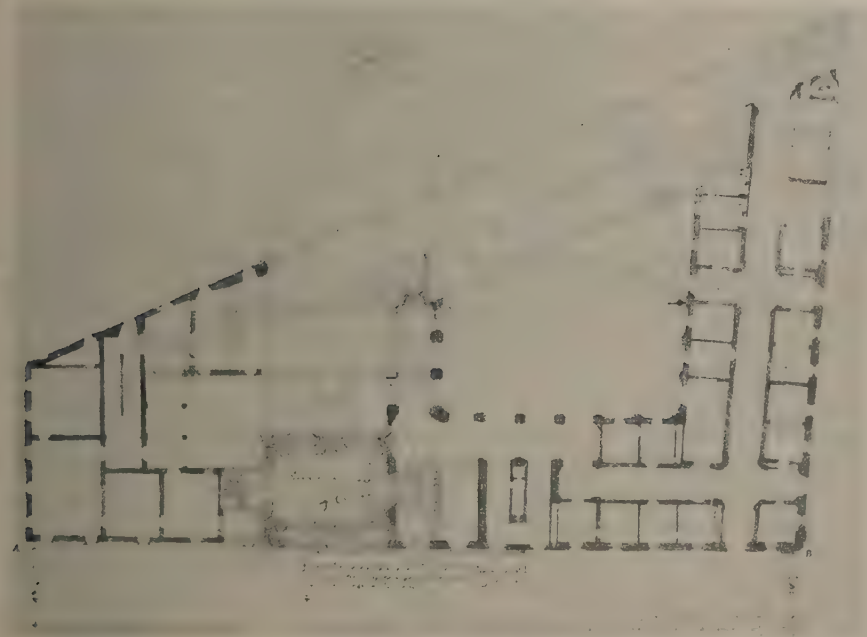


Fig. 59. Alb. 889 a. Collegio di Propaganda Fide, Dritter Vorentwurf

wie an der Fassade auch im Innern eine Kolossalordnung zur vollen Geltung zu bringen, führte er in der links eingezeichneten Vorstufe acht Pilaster bis zu einem Gebälk empor, das über die großen Fenster hinweggeführt wurde und nur noch für kleine liegende Ovalfenster in den Stichkappen der Decke Platz ließ. Ähnlich wie im Oratorium der Filippiner sollten die Pilaster sich an der Decke als die Zwickel einfassende Bänder fortsetzen und bis an einen, das mittlere Feld umspannenden Ovalrahmen herangeführt werden. Im Gegensatz dazu steht die endgültige, rechts eingezeichnete Lösung. Unter Verzicht auf die hohen Pilaster bringt Borromini die Kapitelle schon in halber Fensterhöhe und unterbricht die Horizontalen von Epistyl und Fries durch die dazwischen geschobenen Fenster (Taf. 106 und 107, 1). Nunmehr war auch unterhalb der Decke Raum für große Fenster geschaffen; die Pilaster treten trotzdem als hohe Vertikalen hervor, deren den ganzen Bau tragende Kraft durch die Auflösung der Wand in Kapellen und Fensteröffnungen um so stärker betont wird. Von besonderer Wichtigkeit ist dabei die Durchführung eines geraden Gebälkes unterhalb der großen Pilasterkapitelle. Gerade an dieser Stelle wird der Beschauer zunächst überrascht sein, horizontale Linien an Stelle der gewohnten Bogen als oberen Abschluß der Kapellen und Nischen zu finden, erst im Zusammenhang mit dem ganzen Gliederbau erkennt er, wie die Pilaster durch die Überschneidung dieses geraden Gebälkes sowohl festen Halt wie Kraft des Emporgehens gewinnen. Die Schwierigkeit, die dem neueren Kirchenbau im Innern durch die Notwendigkeit der Verbindung großer Fensteröffnungen mit den antiken, ursprünglich am Außenbau entwickelten Ordnungen erwuchs, erscheint hier durch den Übergang zum gotischen Vertikalsystem überwunden. In dem Moment, wo man die undurchbrochenen Horizontalen des Hauptgebälkes nicht mehr als eine Notwendigkeit ansah, war die Anbringung von Fenstern über den Kapellen, also an denkbar günstigster Stelle, möglich. Das der Gotik verwandte Streben, die Linien im dauernden Fluß zu erhalten, hat weiterhin dazugeführt, sie ohne Absetzen in das System der Decke überzuleiten. Die ruhende Form eines mittleren Ovals wird aufgegeben. Es widerstrebt Borromini, die Deckengurte ebenso wie am Oratorio di S. Filippo gegen diesen mittleren Rahmen totlaufen zu lassen. Die kreuzweis gegenüberstehenden Pilasterpaare werden durch Bänder verbunden, die sich wie gotische Rippen rechtwinklig durchdringen, wobei durch die parallelen Linienzüge eine Verstärkung der Bewegung erreicht wird. Dabei tritt die Vorstellung einer festen Wölbungsfläche ganz zurück. Ein bloßgelegtes System von Kräftestrahlen scheint den Raum in ständiger Bewegung zu überschießen.

Auch bei den über den Kapellen angeordneten und zugleich als Gänge dienenden Emporen geht Borromini über das am Oratorio Geleistete hinaus. Auf den Langseiten ermöglichen die Öffnungen derselben nicht nur einer großen Anzahl von Personen dem Gottesdienst beizuwohnen, sondern sie dienen auch dazu, das von den Außenfenstern kommende Licht in das Kircheninnere weiterzuleiten. Zur Ehrung der um die Kongregation in erster Linie verdienten Männer erwiesen sich wie in S. Carlino die über den niedrigen Durchgängen der schmalen Intervalle angebrachten Nischen für die Aufstellung von Skulpturen als besonders geeignet. Auf hohen schwarzen Marmorsockeln, unter Vermeidung jeglichen Ornamentes, vor einem durch vertikale Streifen gegliederten Grund gestellt, kamen die Porträtbüsten des Giambattista Vives, des Giovanni Savenir, der Kardinäle Antonio Barberini, Agostino Galamina, Roberto Ubal dini und Federico Corneli zur Aufstellung, von dem gleichen ernsten und entschiedenen Geist zeugend, der den ganzen Raum beherrscht.

Über dem Hauptaltar ist ähnlich wie an den Wänden von S. Giovanni in Laterano das durch die beiden Gesimse und die Pilaster gebildete Rechteck durch ein Gemälde

ausgesetzt. Noch stärker aber wird das Auge durch das darüber erscheinende, von zwei allegorischen Frauengestalten gehaltene Wappen Alexanders VII. angezogen. Mit Vorliebe ordnete Borromini von jeher derart ausdrucksvolle Skulpturen unmittelbar unter den Scheitelpunkten an. In diesem Fall prägt sich durch das hoch angebrachte Wappen die gotische Form des hochgestelzten Spitzbogens um so nachdrücklicher aus.

Die Pilasterordnung zeigt eine einfache, stark plastische Gliederung, die bei den Riedestalen durch die Einschiebung eines breiten Wulstes erreicht wird. Die Kapitelle weisen eine ähnliche Form wie an der Fassade des Oratoriums auf — nur stärker belebt durch eingesetzte Puttenköpfe. Doch lassen diese Detailformen, wie schon hervorgehoben, jene Feinheit vermissen, die sonst unter Borrominis Leitung erreicht wurde. Auch kamen einzelne Details — z. B. die großen von ihm projektierten Sterne des Frieses — bei der Ausführung in Wegfall.

Dem Kircheninnern entsprechen an der Fassade nur die drei Achsen der linken Seite. Wie beim Oratorium und bei S. Maria de' Setti Dolori macht sich die äußere Gliederung von der inneren unabhängig, um sich zu dem ganzen Palastblock in Beziehung setzen zu können. In einem Vorentwurf (Alb. n. 898) dehnte Borromini die Fassade erst auf fünf Achsen aus¹, während er sie in der Ausführung auf sieben verbreiterte. Schon in dieser Zeichnung hatte er sich zu Kolossalpilastern entschlossen und strebte eine möglichst einfache Reihung großgebildeter Arkadenblenden an, die zwei Geschosse in der Höhe des Piano Nobile zusammenfassen sollten.

Die Ausführung (Taf. 96 bis 98) mag auch für den, der im barocken Werk nichts Vollendetes und Abgeschlossenes, sondern ein im Werden Begriffenes, erst auf ein künftiges Ziel Hindeutendes zu suchen gewohnt ist, etwas Fragmentarisches behalten. In einer engen Gasse verborgen, schwer überblickbar und ohne einen eigentlichen oberen Abschluß, enthüllt dieses Werk, das sich wie eine Statue Michelangelos aus der ungeformten Masse herauszuringen scheint, nur für den, der das Wesentliche im Auge hat, Borrominis reiches Können, in der Umgestaltung des Flächenhaften zum Plastischen einen von kraftvollem Leben erfüllten, stark gegliederten Bau zu schaffen. Zu diesem Endpunkt seiner Entwicklung war er auf dem Weg ständiger Vereinfachung gelangt. Alle kleinlichen, rein dekorativen Formen sind nunmehr verschwunden. Andererseits sind Teile von ursprünglich geringerer Bedeutung wie die Fensterrahmen zu monumentalen, die ganze Fassade beherrschenden Architekturgliedern geworden.

Zwischen einfachen Kolossalpilastern, über deren durch senkrechte Kanneluren nur angedeuteten Kapitelle unter Weglassung aller anderen Glieder eine von Konsolen getragene Deckplatte weit vorspringt, wird vor allem im Piano Nobile die Mauer- masse durch eine Reihe solcher Fenster geöffnet (Taf. 99 bis 101), wobei sich ihre Ädikulen von der Fläche völlig zu lösen scheinen. Was sich in der Fassade nur in der Einziehung der mittleren Portalachse äußert, die konkave, die Geschlossenheit der Wand überwindende Tendenz, wird von ihnen als eigentliche Aufgabe übernommen. So ziehen sich zwischen seitlichen gekuppelten Freisäulen die Gesimse der Fenster — die Masse aushöhlend — nach innen ein. Durch die Verbindung mit ovalen Mezzaninfenstern können sich die Giebel abwechselnd in gestelzten Bogen und geschwungenen, spitz überdeckten Rahmenformen hoch emporheben, die ganze Fläche der Pilasterintervalle beherrschend. Diese wie zu einer Arkadenstellung zusammengeschlossene Folge findet in den Fenstern des oberen attikaartigen Geschosses (Taf. 102 bis 103, 1) eine den rhythmischen Bewegungszug noch einmal aufnehmende und verklingen lassende Wiederholung. Einfache, aber stark sprechende Formen, wie

¹ Desgleichen in dem besprochenen Grundriß Alb. n. 889 a.

die um die Fensterecken geschlagenen Kreise, die einen Cherubimskopf umfassenden Bogensegmente der Giebel, deren gerade Seitenteile in schräger Richtung nach unten verlaufen, ferner die von flachen Spitzgiebeln überdeckten, von Palmen durchsteckten Kronen geben die letzten Formulierungen, die Borromini für das von Anfang an verfolgte Thema der mit plastischem Leben von innen heraus erfüllten architektonischen Rahmungen gefunden hat. Einen Höhepunkt dieser ganz frei gehandhabten Kunst stellt das Mittelfenster des Piano Nobile dar (Taf. 99). Hier fiel dem Fenster allein die Aufgabe zu, die sonst in der Fassade nicht sichtbar gewordene konvexe Tendenz zu vertreten. Im Gegensatz zur Mauerfläche und den eigenen äußern Säulen wölbt sich das Gesims und Giebelfeld nach vorwärts. Der Kampf, das Auf und Ab, verdichtet sich in den elastisch nach oben strebenden S-Linien des Giebels und hebt wie auf einer Woge den das Ovalfenster umfassenden Palmenkranz empor; darüber erscheint im Scheitel des Giebels ein kleiner lächelnder Engelskopf. Naturgebilde und architektonische Formen umspielen sich, eins das andere an Schmiegsamkeit und lebendiger Bewegung übertreffend.

Die beiden unteren Geschosse sind als Sockel einfach behandelt, indem sie die zur Einfassung der Läden dienende Gliederung übernehmen. Allein das große Portal (Taf. 98) mit seinen hermenförmigen, kannelierten, übereckgestellten Pilastern und dem geschwungenen Giebel tritt als Zentrum hervor. Eine Zeichnung Borrominis (Alb. n. 911, Taf. 104, 1) berichtigt die mangelhafte Ausführung. An Stelle der mageren Festons sollte das Wappen Urbans VIII. die Giebelfläche voll aussetzen.

Im Gegensatz zu der Fassade des Oratoriums fehlt dieser Front ein abschließender Giebel. Es bleibt den Gesimsen und ihren Schattenzonen überlassen, die seitlich vorspringende und in der Mitte sich einziehende Grundrißlinie der Fassade als Silhouette dem Beschauer einzuprägen. Ein Giebel hätte als flächenhaftes Gebilde die Fassade allzusehr abgeschlossen, Borromini hingegen wollte sie in ihrer plastisch bewegten Form den Straßenraum umspannen lassen. So ist der obere Abschluß als das Gesims einer Saalwand zu werten, über das der Himmel wie ein Gewölbe emporsteigt.

Dieser Kirchenfassade gegenüber haben die sonstigen Fronten des Kollegs nur eine untergeordnete Bedeutung. Die von Borromini geschaffene Nordostseite verlor durch die im 19. Jhdt. vorgenommene Erhöhung der Ladenöffnungen ihren ursprünglichen Charakter. Die abgerundeten Ecken gehen auf einen Entwurf Berninis zurück¹. Dagegen schuf Borromini durch die großen am Ende der Korridore gelegenen Fenster eine zwei Geschosse zusammenfassende vertikale Gliederung² (Taf. 103, 2).

Im Innern sind die Portale des Piano Nobile zumeist erst in späterer Zeit ausgeführt worden. Nur eine auf Borromini zurückgehende Türumrahmung hat sich am Ostende des südlichen Korridores erhalten. Der im Nordostflügel anschließende Saal hat seine alte, von Borromini stammende Ausstattung durch die im 19. Jhdt. vorgenommene Verwandlung in einen Archivraum verloren. Als Ersatz müssen eine Reihe von Stichen und Zeichnungen dienen (Alb. n. 909, 912, 921 und 922, Taf. 104 bis 105). An ihnen tritt die gleiche große Formengebung wie an der Kirchenfassade zutage.

Nur ein einziger Raum hat auf der Ostseite des kleinen Hofes die alte auf Borromini zurückgehende Gestalt bewahrt³. Zwischen dem Oblong des Grundrisses und dem Oval der Decke vermittelt, wie so häufig, ein Sechseck. Auf stark vorspringenden Pilastern fußen sechs Bogen, deren gewölbte Zwickelflächen zu dem mittleren ovalen Feld überleiten. Damit war der verhaßten Ecke ihre Bedeutung

¹ Vgl. den 1642 datierten Entwurf Alb. n. 899.

² Entwürfe für die Fenster Alb. 917 und 918 (Taf. 105, 1).

³ Vgl. O. Pollak, Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom, *Kunsth. Jahrb. d. ZK. V* (1911) 122 f.



Fig. 60. Alb. 105. S. Andrea delle Fratte vor dem Umbau

genommen, der Raum baut sich über einer gleichmäßig gegliederten Pilasterordnung auf (vgl. Taf. 107, 2).

Hatte Borromini im Collegio di Propaganda Fide die Probleme vom Oratorio di San Filippo Neri noch einmal aufgenommen, so suchte er bei dem gleichzeitigen Bau von S. Andrea delle Fratte, wenigstens in bezug auf das Äußere, einen Kuppelbau zu schaffen, in dem die ihn zeitlebens beherrschenden Gedanken ihre Vollendung finden sollten.

Durch den Marchese Paolo del Bufalo, an dessen benachbartem Kasino Borromini gleichfalls tätig war, erhielt er gegen das Jahr 1653 den Auftrag, die am Fuß des Monte Pincio gelegene, den Fr. Min. di S. Francesco di Paula gehörige Kirche zu vollenden, die 1605 G. Guerra begonnen hatte¹. Eine aus der Werkstatt Borrominis stammende Aufnahme (Alb. n. 105, Fig. 60) gibt den ursprünglichen Zustand der an einen großen Klosterhof anstoßenden Kirche vor dem Umbau wieder. Auf der Ostseite hatte man das Schiff provisorisch durch eine Mauer abgeschlossen. Querschiff und Chor fehlten noch vollkommen. Bei der Anfügung dieser Teile mußte Borromini sich genau an einen schon festgelegten Plan halten. Wenigstens ist an der Vierung, der Chorkapelle, den flachen Querschiffsarmen und dem über Pendentifs sich erhebenden, von vier Fenstern erleuchteten Tambour nirgends seine Eigenart zu erkennen². Eine bemalte Kuppel ohne Laterne überdeckt das völlig konventionelle Kircheninnere.

¹ F. Martinelli, *Roma ex. ethn. sacra*, 1653, 57; ders., *Roma ricerc. nel suo sito*, 1658, 334; Titi op. cit., ed. 1674, 375.

² Vorentwürfe in der Alb. n. 106 und 107.

Um so freier ließ man den Architekten am Äußern schalten. Die übliche Form eines Tambours, dem stützende pilasterbesetzte Pfeiler vorgelegt sind, verschmilzt zu einem einheitlichen Block, dessen vier Seiten in konkaven Schwingungen zurücktreten, während in den so entstehenden Einziehungen der Tambourkörper sich mit je einem Fenster vorwölbt. Diese aus vor- und rückwärts geschwungenen Stücken sich zusammenfügende Umrißlinie wird an ihren Brechungspunkten mit Halb- und Dreiviertelsäulen besetzt. Leider ist dieser Teil nur im Rohbau vollendet worden und entbehrt der Laterne. Noch zu Anfang der Sechzigerjahre wurde daran gearbeitet, wie der Stich im *Nuovo Teatro delle fabbriche sotto Alessandro VII*, Roma 1665, I tav. 16 beweist, auf dem der Campanile bereits vollendet dasteht, dagegen der noch offene Tambour ein Baugerüst trägt. Eine Handzeichnung Borrominis (Alb. n. 108, Fig. 61) verrät uns, wie er sich die Vollendung dachte. Ein Stück zurückspringend, sollte sich die Laterne, die vierfache konkave Einziehung ohne mittlere Vorwölbungen wiederholend, unmittelbar über dem Tambour erheben. Nicht nur daß auch hier, wie in S. Ivo, die Kuppel verhüllt war, es wären überhaupt, dem Spätstil entsprechend, alle Wölbungsflächen durch die in der Laterne erst zum Abschluß kommenden, den ganzen Bau durchziehenden tiefen Einkerbungen an Bedeutung völlig zurückgedrängt worden. Gegenüber diesem ebenso einfachen wie großartigen Gedanken wäre der Kuppelturm von S. Ivo zu einem zierlichen, allzu schmuckreichen Schaustück geworden.

Durch die Nichtvollendung des Kuppelbaues ist der Campanile, der nur als eine die Vertikalen verstärkende Begleitung geplant war, zur Hauptsache geworden (Taf. 109 bis 112). Entsprechend dem Tambour sind auch hier vorgesetzte Teile und rückliegender Kernbau nicht zu unterscheiden. Wie ein Bildhauer, von den äußeren Flächen des Marmors ausgehend, an dem Blockhaften stets festhalten wird und ein Ansetzen nach Möglichkeit vermeidet, so gräbt Borromini in die Masse hinein und empfindet jeden Teil, auch die vorgestellten Stützen, als untrennbar zum Ganzen gehörig. Über einem quadratischen, von übereckgestellten Säulen gefaßten, unteren Stockwerk¹ erhebt sich ein zweites mit kreisförmigem Grundriß, das einem antiken Pseudomonopteros ähnelt. Die acht Säulen sind durch Zwischenwände zu vier gekuppelten Paaren verbunden, während sich die Intervalle als Schalllöcher für die Glocken öffnen. Manchen Kritiker, der in Borrominis Werken nur das Revolutionäre sieht, können diese mit antiker Gesinnung geschaffenen Bauglieder eines Bessern belehren. Bei der Betrachtung der Kapitelle, zwischen deren Voluten die von dem Adel und Feuer einer vollkommenen geistigen wie körperlichen Bildung beseelten Köpfe eingefügt sind (Taf. 112); sei an die Tatsache erinnert, daß die Neigung zur antiken Kunst Bauherrn wie Künstler verbunden hatte². Über dem Rundbau, der als oberen Abschluß eine vorgeblendete Balustrade erhält, verwandeln sich die Säulen in acht Hermen, deren Schäfte in geflügelten Engelsköpfen endigen, die über dem stark verkröpften und viermal sich tief einziehenden Gesims Kandelaber tragen, während sich in der Mitte die vier Bewegungsströme über einem zylinderförmigen Podest nach einer scharfen Einziehung zu vier S-förmig geschwungenen Voluten ausbauchen, die eine mit den Wappenzeichen der Bufalo verzierte Kuppel umklammern³. Das Kräftespiel versprüht in einer Krone.

Turm und Kuppel sind berechnet, von dem Kreuzungspunkt der Via Capo le Case und der Via Due Macelli aus gesehen zu werden (Taf. 109). In steigender Richtung

¹ Vorentwurf in der Alb. n. 111.

² Borromini berichtet im *Opus arch.* von einem Besuch, den er den Ausgrabungen des Marchese abgestattet hatte.

³ Vgl. den Vorentwurf n. 111.

sieht man die Gesimslinien gegen den Campanile anlaufen und in der Balustrade wie in kreisender Bewegung den Turm umfahren. In gleicher Weise scheinen sich die Säulen des Rundbaues von denen der Tambourordnung abzulösen, als ob der Zylinder des Campanile eigenwillig aus der konkav ausgehöhlten Masse hervorträte.

Von besonderer Schönheit sind die verwendeten Skulpturen; nicht nur als bildhauerische Leistungen, sondern vor allem als belebende Elemente der Architektur zu werten. Nicht als ob diese ihnen dienstbar würde und sich nur bemühte, den Statuen möglichst günstige Aufstellungspunkte zu bieten. Beides verwächst zusammen zu einer untrennbaren Einheit, die Skulpturen werden zu tektonischen Gliedern des Aufbaues, während die architektonischen Glieder wie von der Hand eines Bildhauers modelliert erscheinen. Nach dieser Richtung ist die eigentliche Bedeutung von S. Andrea delle Fratte zu suchen.

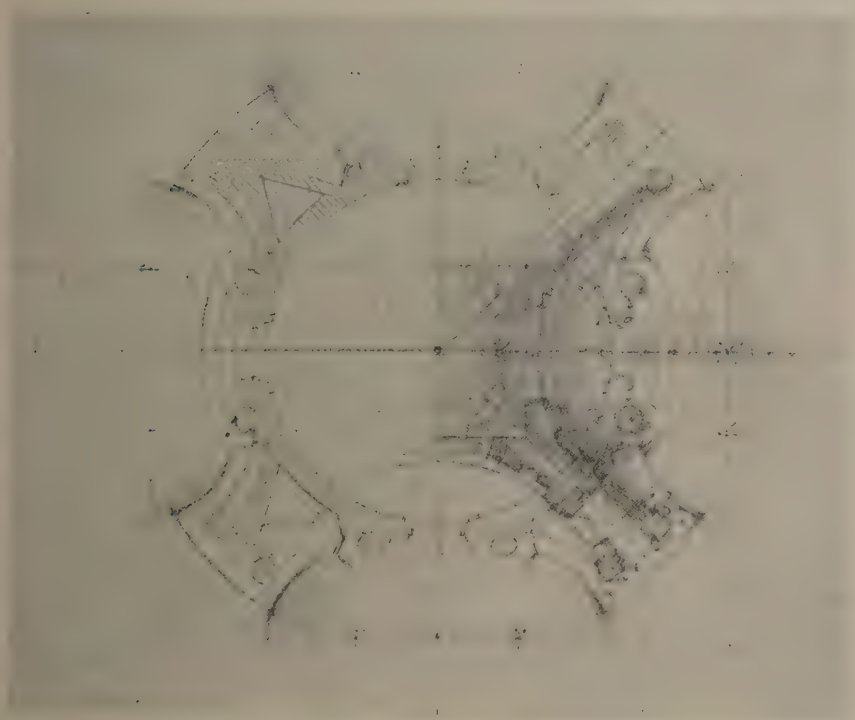


Fig. 6r. Alb. 108. S. Andrea delle Fratte



Fig. 62. Alb. 83. Die Piazza di S. Agostino vor dem Umbau

Kapitel II.

BIBLIOTHEK DER SAPIENZA. — PLATZ VOR S. AGOSTINO. VILLA FALCONIERI. — CASINO BUFALO. — PALAZZO SPADA IN PIAZZA DI MONTE GIORDANO. — VIGNA MISSORI.

In Verbindung mit dem Kirchenbau von S. Ivo schuf Borromini in der östlichen Hälfte des Nordflügels der Sapienza eine Bibliothek, die, nach der Inschrift 1661 fertiggestellt, bis zum heutigen Tag den Namen Alexanders VII. trägt (Taf. 113). Wieder ergab sich eine Gelegenheit, das 18 Jahre früher in der Bibliothek der Filippiner Geschaffene zu einer vollkommeneren Lösung zu gestalten. Von der Höhe des Piano Nobile ausgehend, führte Borromini den Saal durch drei Stockwerke hoch. An Stelle der Flachdecke trat eine Folge von drei bemalten Flachkuppeln. Da sich dieser Saalbau noch über die Portiken des Hofes erhebt, konnte er über dem Hauptgesims auf drei Seiten in zusammen 14 Fenstern geöffnet werden, wozu auf den Straßenseiten noch weitere acht im unteren Teil kommen. Auf diese Weise wurde eine vorzügliche, ganz gleichmäßige Belichtung sämtlicher Wände des Saales erreicht. Zugleich legen die Fensterachsen in Verbindung mit den, die Flachkuppeln tragenden Kolossalpilastern die Gliederung der Bücherschränke fest, von denen die ganzen Wandflächen bis zum Hauptgesims bedeckt werden. Durch eine schmale Galerie sind dieselben in zwei Ordnungen geteilt.

An Stelle einer gleichmäßigen Reihung von Fächern springen die Schrankflächen in den Fensterachsen zurück, während sie dazwischen vortreten. Zur stärkeren Betonung der Vorsprünge bringt Borromini einfassende Holzpilaster an¹, hinter denen sich ebenfalls Fächer befinden. Diese rhythmische Gliederung wird durch die geschnitzten Aufsätze in Gestalt von Monti, Kränzen und Sternen noch einmal hervorgehoben. In der Ausführung wurden späterhin die oberen Schränke höher hinaufgeführt, als Borromini es nach seinen Zeichnungen (cod. Chigian. P VII 9 fol. 62 und Opus arch. I tav. 45) geplant hatte, so daß die Aufsätze das Gesims überschneiden. In der Mitte der östlichen Schmalseite wurde über der Inschrifttafel die Halbfigur Alexanders VII. in Relief angebracht. Der ovale Rahmen mit dem einfassenden Kranz sowie die Verbindung mit der unteren Inschrifttafel lassen deutlich einen Entwurf Borrominis erkennen.

Der große Fortschritt der Alessandrina gegenüber der Vallicelliana besteht in der Verschmelzung von Wandgliederung und Bücherschränken. Die schmale Galerie kann jetzt eigener Stützen entbehren, die sich früher wegen der unnötigen Breite notwendig machten, und in die gleiche enge Verbindung mit der Wand eingehen. In diesem außerordentlich glücklichen Gedanken, der dem Streben Borrominis nach einheitlicher Durchdringung eines Raumganzen mit den in der Anlage gegebenen Grundprinzipien entsprang, berührt sich der Architekt mit der im 18. Jhdt., vor allem in Österreich einsetzenden großartigen Entwicklung des Bibliotheksbaues.

Diesen beiden Bibliotheken Borrominis sollte sich als dritte die Biblioteca Angelica im Augustinerkloster neben S. Agostino anreihen. Die Spuren seiner Tätigkeit, die sich auf den Umbau des ganzen Klostergebäudes und der Regulierung des Platzes vor S. Agostino beziehen, sind allerdings durch den um die Mitte des 18. Jhdts. von N. Salvi und L. Vanvitelli vorgenommenen Neubau des Klosters² vollkommen verwischt worden, so daß wir auf die in der Albertina vorhandenen Entwürfe und eine Ansicht der Bibliothek im »Terzo libro del nuovo splendore di R. mod. . . . sotto Innocentio XI« (R. 1688) angewiesen sind.

Am 11. Dezember 1659 besprach Borromini, wie er sich selbst auf einer Zeichnung (Alb. n. 86) notierte, seine Entwürfe mit dem päpstlichen Maggiordomo Msg. Bandinelli. Dies steht in Einklang mit den Rechnungsbüchern des Klosters, nach denen die Arbeiten an der Bibliothek vom Mai 1659 bis 1661 durchgeführt wurden³, in welchem Jahre das Gebäude im Rohbau, jedoch teilweise noch ohne Böden und Decken, vollendet war. Als Architekt wird in den Rechnungsbüchern nur Francesco Righi erwähnt, was jedoch durchaus nicht Borrominis Anteilnahme ausschließt. Für dieselbe zeugt außer den eigenhändigen Zeichnungen auch Passeri in folgender Stelle: »Dispose parte del Convento di S. Agostino, ed ebbe la cura della Libreria, e di tutta quella parte nuova, colla quale fu ingrandito e reso maestoso tutto quel nobile edificio«.

Wie auch sonst, wurde zunächst eine genaue Aufnahme der ganzen Umgebung des Klosters (Alb. n. 83, Fig. 62) vorgenommen, die durch die Wiedergabe der Grundrisse von S. Apollinare und dem alten Collegio Germanico besonderen Wert erhält, da diese beiden Häuserblocks im 18. Jhdt. ihre ursprüngliche Gestalt vollkommen verloren haben.

Die unregelmäßige Form des Platzes vor S. Agostino reizte Borromini zu einer systematischen Umgestaltung. Bisher hatten ihm seine Bauaufgaben nach dieser Richtung hin keine Gelegenheiten geboten. Auch diese Pläne sollten jedoch ebenso

¹ In der Ausführung leider nur im unteren Teil durchgeführt.

² Descr. di Roma ant. e mod., 1750, I 555.

³ Libro della Fabbrica della Religione in S. Agostino di Roma, Arch. di Stato, cod. 256.

wie die projektierte Umgestaltung der Umgebung von S. Giovanni in Laterano nicht zur Ausführung gelangen.

In dem Entwurf Alb. n. 86 (Fig. 63) löste er die Kirchenfassade von dem anstoßenden Kloster ab, so daß sie nunmehr auf beiden Seiten freigelegt war. Noch näher kam er seinem Vorbild, dem Kapitolsplatz, durch eine zweite Änderung, bei der ebenfalls die Form der linken Platzseite auf die rechte übertragen wurde. In gleicher Weise, wie die Fluchtlinie der Rückseite des Palastes von S. Apollinare in Richtung auf die Kirchenfassade divergierte, sollte auch die gegenüberliegende Front der Bibliothek in derselben schrägen Richtung verlaufen. Angesichts der ausgesprochenen, für Borrominis Geschmack unerträglichen Breitentendenz der Frührenaissancefassade von S. Agostino ist seine Absicht eindeutig zu erkennen. Die divergierenden Linien hätten die letztere höher erscheinen lassen, als dies tatsächlich der Fall ist, indem der Beschauer die vordere geringere Platzbreite als maßgebend für die rückwärtige ansieht. Zugleich wird die Kirchenfassade von den mit Pilastern besetzten Ecken der flankierenden Paläste überschritten, wodurch ebenfalls die Vertikaltendenz verstärkt wird. Um die Orientierung des Platzes auf die Kirche hin zu vollenden, ließ Borromini die Südostecke des Palazzo di S. Apollinare zurückspringen, wodurch beide flankierende Platzseiten für das Auge die gleiche Ausdehnung erhielten. Der optischen Wirkung der divergierenden Fronten zuliebe nahm er so alle Schwierigkeiten der unregelmäßigen Grundrißbildung mit in Kauf.

Nach der Beischrift der Zeichnung gelang es ihm jedoch nicht, den Beifall des Msg. Bandinelli zu finden, auf dessen Wunsch er die Divergenz der Platzfluchten beseitigen mußte. Um der flachen Fassade nach Möglichkeit etwas mehr Volumen zu verleihen, zog Borromini die Treppe mit gerundeten Stufen weit vor. Der im ersten Geschoß gelegene Bibliothekssaal sollte vom Klosterhof aus in einem ungebrochenen langen Treppenlauf erreicht werden.

In einem zweiten Entwurf (Alb. n. 91, Fig. 64) zeichnete er über die divergierenden Platzseiten zwei parallel geführte Pfeilerportiken, wodurch er ebenfalls dem Vorbild des Kapitolsplatzes nahe kam.

Ein dritter Entwurf (Alb. 89 und 90, Fig. 65) verlegt den Eingang zur Bibliothek in die Mitte der rechten Platzseite¹ und ordnet daneben eine ovale Wendeltreppe, beziehentlich eine mit zwei Läufen an, die zu dem Saal emporführt. Über diesen ist aus dem Grundriß, der nur ein einfaches Oblong zeigt, nichts Genaueres zu entnehmen. In Verbindung mit der geradläufigen Treppe sollte der Bibliothekssaal seiner Länge nach in Nordsüdrichtung² liegen, dagegen wäre er bei Ausführung einer Wendeltreppe parallel zur Via di S. Agostino erbaut worden.

Borrominis Pläne kamen, wie der anfangs erwähnte Stich beweist, nur in sehr reduzierter Gestalt zur Ausführung. Die nach dem Platz zu gelegene Seite der Bibliothek wurde zwar ein Stück zurückverlegt und auch der auf der Aufnahme des ursprünglichen Zustandes sichtbare Risalit der Straßenfront beseitigt, im übrigen aber ließ man alle auf die Systematisierung des Platzes ausgehenden Pläne fallen. Der einfache Bibliotheksbau verrät nur in der großen Hohlkehle des Dachgesimses Borrominis Hand. Zur Rechten der Kirchenfassade führt ein Portal in den Klosterhof. Das umfassende Profil desselben verwandelt sich zu Seiten des Bogens in zwei steil emporgehende Voluten, die ein gerades Gesims tragen, auch dies ein bei Borromini häufig sich findendes Motiv. Von alledem hat der Umbau des 18. Jhdts. keine Spur hinterlassen.

Von Borrominis Tätigkeit auf dem Gebiet des Villenbaues können wir uns nur

¹ Bei einem vierten Entwurf (Alb. n. 87) ist der Eingang in die Via di S. Agostino verlegt.

² Wie dies bei dem später durch Vanvitelli ausgeführten, bedeutend größeren Raum der Fall ist.

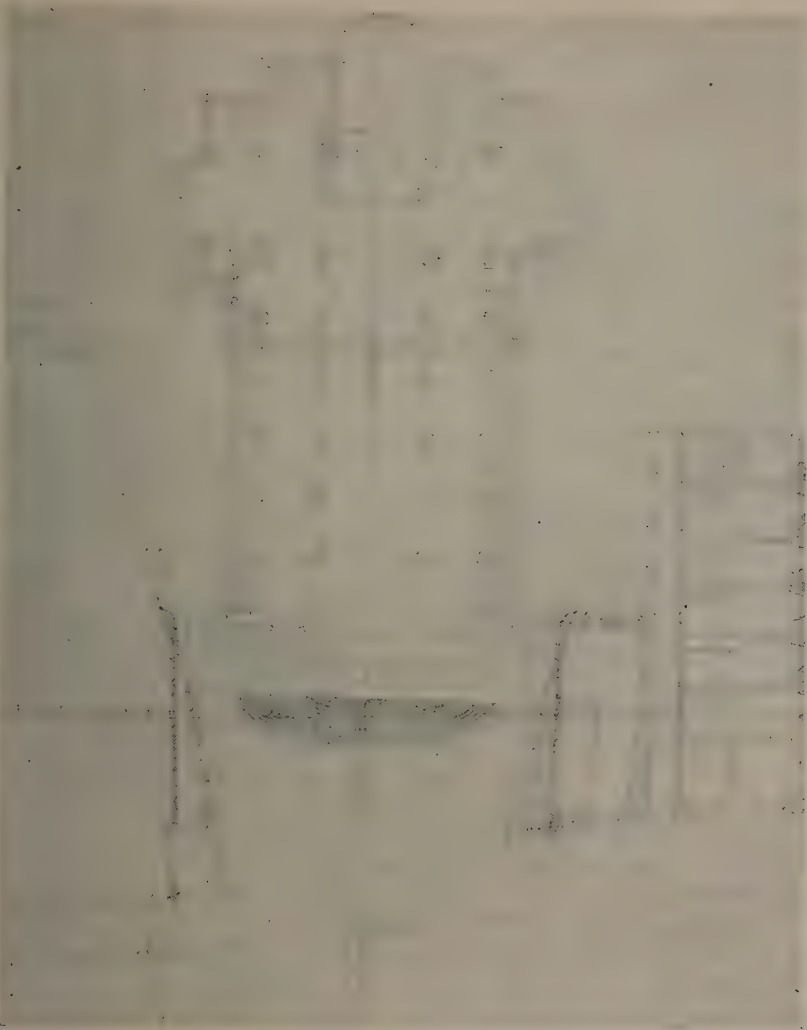


Fig. 63. Alb. 86. S. Agostino, Erstes Projekt für den Vorplatz und die Bibliothek

noch eine sehr beschränkte Vorstellung machen. Sein Hauptwerk, die Villa Falconieri in Frascati, stellt den Umbau einer älteren Anlage dar, der noch dazu erst lang nach seinem Tode auf Grund der von ihm gelieferten Entwürfe in mangelhafter Weise erfolgte (Taf. 114). Das unter dem Namen der Rufina berühmte Casino bestand zu Beginn des 17. Jhdts. aus einem würfelförmigen, mit vier Ecktürmen versehenen Bau, der sich schon damals mit seiner eingeschossigen Hauptfront nach dem Garten zu in drei Bogen öffnete¹.

Zu Lebzeiten Borrominis melden keinerlei Quellen², daß er für die Villa Pläne

¹ Vgl. Matteo Greuter, *Carta prospettiva delle Ville Tusculane dedicata a Paolo V nel 1629*; s. ferner den Stich von J. Blaeu, *Frascati ville de l'État de l'Église*.

² Das Archivio Falconieri, verschmolzen mit dem der Familie Carpegna, befindet sich zurzeit im Schloß Carpegna. Es war dem Verfasser bis jetzt noch nicht zugänglich.

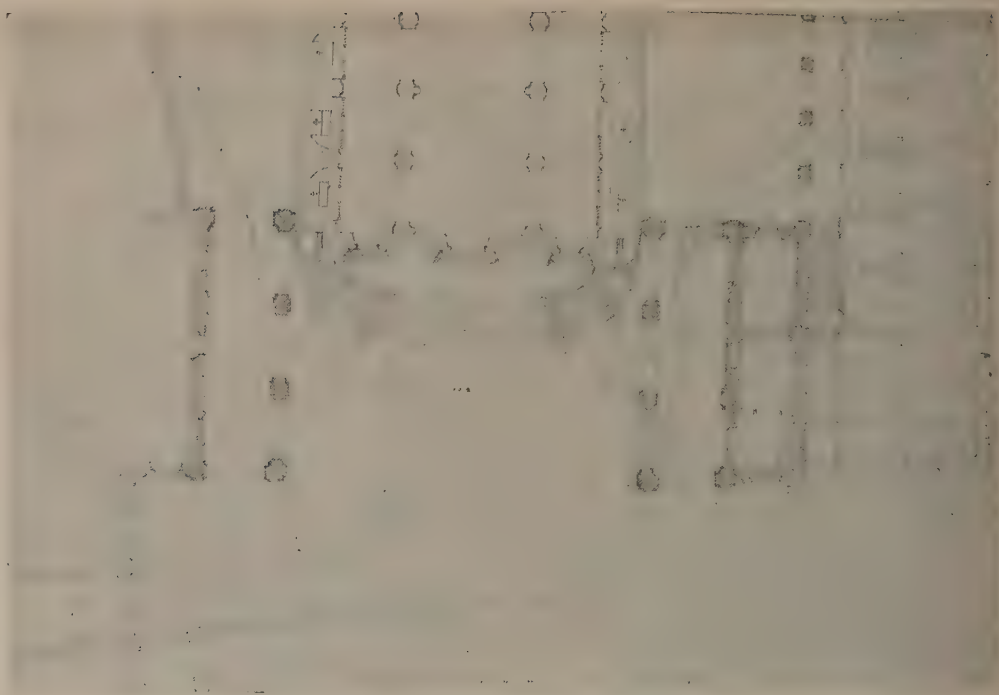


Fig. 64. Alb. 91. S. Agostino, Zweites Projekt

geliefert hätte oder daß überhaupt bauliche Veränderungen vorgenommen wurden. Erst im Jahre 1699 wird Borromini im »Quarto libro del Nuovo Teatro delli Palazzi in prosp. di Roma mod.« unter dem die Gartenfassade wiedergebenden Stich A. Specchi als Urheber bezeichnet¹. Die beträchtlichen Abweichungen, die diesen Stich von dem Ausgeführten unterscheiden, lassen erkennen, daß er nur nach Entwürfen Borrominis hergestellt worden ist, die damals noch nicht zur Ausführung gekommen waren. Vielmehr setzte die Bautätigkeit erst zu Beginn des 18. Jhdts. ein² und fand um 1724 ihren Beschluß³.

Die Anlage des ehemaligen Baues ist auf der Rückseite noch deutlich zu erkennen. Die beiden Flügelbauten müssen, nach den Fresken von Carlo Maratta und Ciro Ferri zu urteilen, schon im 17. Jhd. dem alten Kern angefügt worden sein. Unter diesen Umständen hatte Borromini kaum Gelegenheit, mit seinen eigenen Absichten hervortreten. Nach seinen Plänen wurden die vier Türme auf drei Seiten miteinander verbunden, so daß der Bau dem bekannten Typus des Casino Borghese ähnelt. In der großen Nische des rückliegenden Mittelteiles schuf er ein zentrales, beherrschendes Motiv, das die vom alten Bau übernommenen Formen der drei Arkaden weiterführte und im eigenen Sinne umformte. Im übrigen beschränkte er sich, was die Außengliederung anbelangt, auf eine doppelte Reihe von vorgeblendeten Arkaden. Abweichend von dem durch Specchi wiedergegebenen Entwurf Borrominis mußte

¹ Diese Angabe wird von Pascoli a. a. O. I 302 als zweitfrüheste Quelle bestätigt. Die im Berliner Kunstgewerbemuseum vorhandenen Grundrißskizzen der Villa stammen nicht von Borromini, sondern stellen nur Studienaufnahmen nach dem Bestehenden dar.

² Vgl. F. Židek, Villa Falconieri im I. Jahresbericht des Gymnasiums d. Ges. Jesu in Kalksburg (1907).

³ Vgl. die Inschrift in der Eingangshalle.

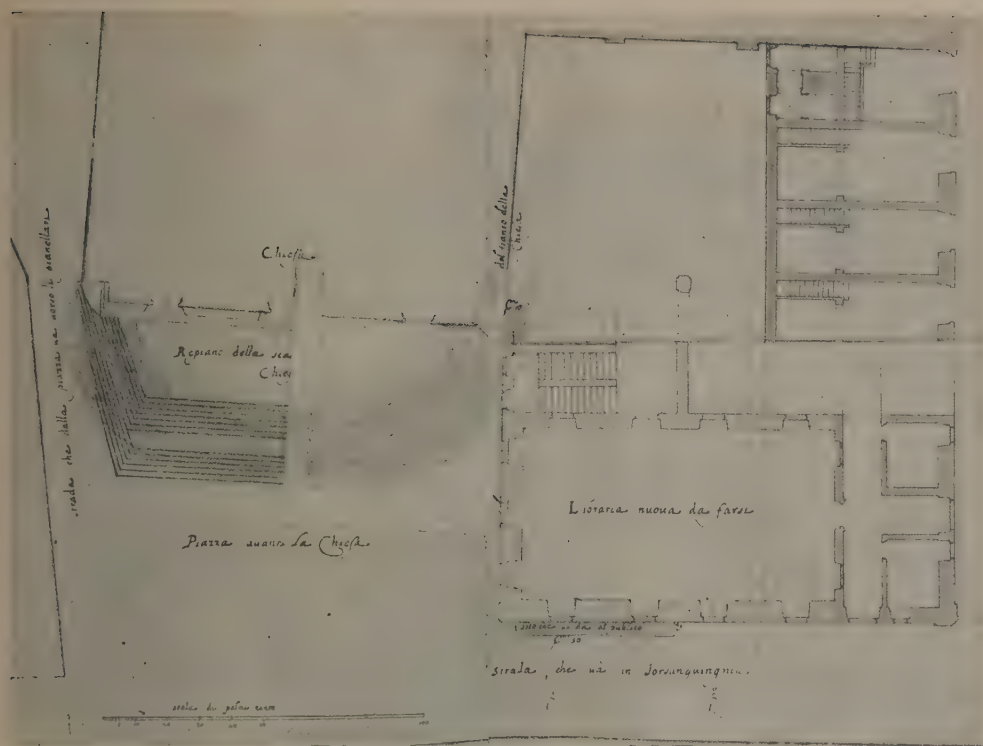


Fig. 65. Alb. go. S. Agostino, Drittes Projekt

in der Ausführung infolge der Einschlebung eines Mezzaningeschosses bei den Vorderseiten der vorspringenden Flügel das mittlere Gesims unterhalb der Fenster rechtwinklig nach unten umgebrochen werden. Obwohl auf diese Weise ein bekanntes Motiv Borrominis zur Verwendung kam, so hätte er selbst es niemals zu so kleinlicher Flickarbeit entwürdigt. Denn es mußten nicht nur die Bogen dieser Vorderseiten in Disharmonie mit denen der übrigen Fronten verkleinert, sondern auch unschöne, die Verkröpfung hochhebende Pilaster gebildet werden. In jüngster Zeit wurde nach einem Erdbeben das oberste Attikageschoß dieser vorspringenden Flügel abgetragen. Bei den seitlichen Trakten gelangten die von Borromini nach dem Stich geplanten Aufsätze nicht zur Ausführung. Im Innern ist weder in der Grundrißdisposition noch in den Stukkaturen sein Eingreifen irgendwie nachweisbar.

Dagegen liegen den im 18. Jhdt. erbauten Toren des Gartens Entwürfe Borrominis zugrunde. An dem »Cancello di Falco« (Taf. 116, 2) lassen die aus je einer geraden und einer geschwungenen Seite zusammengesetzten vorspringenden Ecken eine seiner Lieblingsformen erkennen¹, während der bekrönende Falke wie auch die entsprechenden Figuren von Löwen und Hunden bei dem »Cancello de' Leoni« (Taf. 115, 116) seine Vorliebe für monumentale Tierskulpturen bezeugen. Besonders glücklich ist bei diesem Tor die Wiederholung des gleichen einfachen Motives in der äußeren und inneren Pfeiler- und Säulenstellung. Wie auf die Figur des Hundes die des Löwen folgt, so hebt sich von den Rustikapfeilern die edle Form der Säulen ab.

Zeugnis für Borrominis Tätigkeit an dem östlich von S. Andrea delle Fratte ge-

¹ Nach der Inschrift erst 1729 von dem Kard. Alessandro Falconieri erbaut.

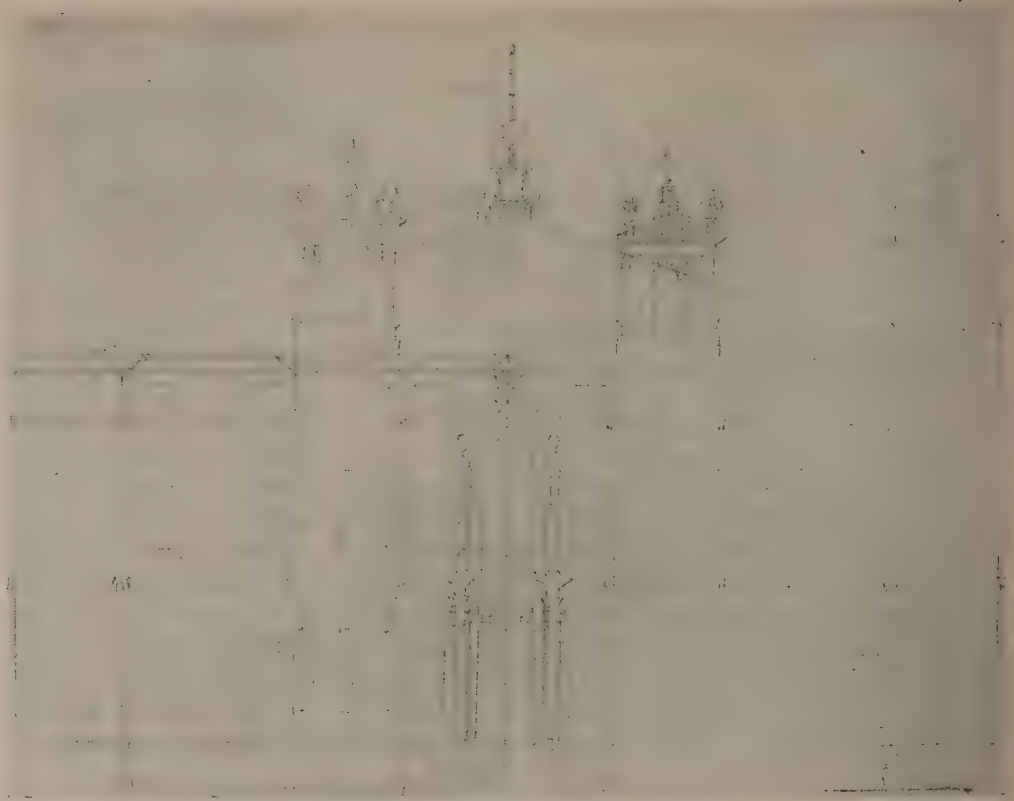


Fig. 66. Alb. 1426. Entwurf für einen Pal. Spada

legenden Casino des Marchese Paolo Bufalo liefern heute nur noch ein das Portal wiedergebender Stich im Studio d'architettura (I 104) und ein in der Albertina aufbewahrter eigenhändiger Vorentwurf für das gleiche Portal (n. 1002, Taf. 117, 1). Durch die auf letzterem eingetragene Inschrift »Paulus Bubalus fecit anno MDCLVI« wird die Entstehungszeit festgelegt. Während der Stich eine glückliche Lösung der Verschmelzung von Rundgiebel, liegendem Ovalfenster und seitlichen Ohren des Rahmenprofils wiedergibt, läßt der Entwurf die Türpfosten nach oben konvergieren, um seitlich Hermen mit Tierköpfen anfügen zu können, die über dem Gebälk Vasen tragen. Das mit einem Büffelpopf verzierte mittlere Feld wird von einem flachen Rundgiebel überspannt.

Für die Familie Spada ist Borromini noch in seiner letzten Lebensperiode tätig gewesen¹. Für sie erbaute er im Pontifikat Alexanders VII. einen an der Südseite der Piazza di Monte Giordano gelegenen Palast, wie sich dies aus der Kombination einer die Fassade wiedergebenden eigenhändigen Zeichnung (Alb. n. 1160, Fig. 67) mit der Platzansicht im Nuovo Teatro delle fabbriche sotto Al. VII. I (1665) tav. 21 ergibt. Die Aufgabe bot dem Architekten eine erwünschte Gelegenheit, das Vertikalsystem seines benachbarten Uhrturmes in den vier die äußeren Ecken und

¹ Das Wappen der Familie Spada trägt noch ein weiterer Entwurf Borrominis in der Alb. (n. 1426), den zu identifizieren mir bisher nicht gelungen ist. Der Front eines Palastes legen sich vier Rundtürme vor, die in je einer offenen oberen Loggia endigen (Fig. 66, 1).



Fig. 67. Alb. 1160. Pal. Spada in Piazza di Monte Giordano

den mittleren Risalit einfassenden Kolossalpilastern der Palastfassade weiterzuführen. Die eigenartigen Profile der Fenster haben sich nach Ausscheidung aller architektonischen Formen zu einem einfassenden Linienzug zusammengeschlossen, dessen Wellungen und Vorsprünge die Gestalt der Ädikulen nur noch nachklingen lassen. Ein den Risalit bekrönender Aufsatz mit dem Namen und Wappen Alexanders VII. deutet darauf hin, daß der Papst in direkter Beziehung zu dem Palastbau gestanden hat. Formal schließen sich die in Stufen gebrochene Bekrönung und die Vertikalen des päpstlichen Wappens ebenfalls an die Gestalt des Uhrturmes an. Die Palastfassade hat durch eine im 19. Jhdt. erfolgte Modernisierung ihr ursprüngliches Aussehen verloren. Dagegen scheint das einfach gestaltete Innere die alte Einteilung bewahrt zu haben.

Verschwunden ist heute die von Borromini für den Arzt Bernardino Missori außerhalb der Porta Pia erbaute Villa. Die nur bei Pascoli (I 302) sich findende Zuschreibung gewinnt durch einen eigenhändigen Entwurf in der Albertina (n. 1268)

ein wenig an Greifbarkeit. Drei mit Nischen versehene Räume von verschiedener Gestalt sind in kunstreicher Disposition eng zusammengeschlossen.

Eine ebenfalls heute nicht mehr an Ort und Stelle nachweisbare Tätigkeit Borrominis für einen Palast in Perugia wird durch einen erhaltenen Portalentwurf (Alb. n. 1432, Taf. 117 II) veranschaulicht. Die seitliche Einfassung durch doppelköpfige Hermen erinnert an das vermutlich gleichzeitige Portal des Casino Bufalo.

Nach einer allerdings erst im 18. Jhd. auftauchenden Überlieferung ist Borromini für die Giustiniani nicht nur an deren Stadtpalast, sondern auch an ihren beiden Villen tätig gewesen, die vor allem durch die Antikensammlungen des Marchese Vincenzo Giustiniani berühmt waren. Von der außerhalb der Porta del Popolo an der Via Flaminia rechts gelegenen Villa soll nach Rossinis *Mercurio errante* (ed. 1725, 120) das Portal von ihm stammen. Da über dasselbe heute nichts mehr festzustellen ist, läßt sich diese Angabe nicht nachprüfen. Eine noch spätere Nachricht, die sich bei Titi in der Auflage von 1763 (p. 435) findet, schreibt fernerhin das Casino der anderen Villa Giustiniani an der Via Merulana bei S. Giovanni in Laterano Borromini zu. Während der Garten gegen Ende des 19. Jhdts. verbaut wurde, hat sich das Gebäude, heute nach den Mattei benannt, erhalten. Doch erinnert bei den streng klassizistischen Formen des Baues nichts an Borromini, wenn auch die Möglichkeit offen bleibt, daß die ursprüngliche Anlage des 17. Jhdts. auf ihn zurückgeht. Von derselben hatte sich das heute verschwundene Gartenportal an der Via Merulana bis in die Achtzigerjahre des 19. Jhdts. erhalten. Das angewandte Motiv der weiblichen Karyatiden erinnert zwar an Borrominis Entwürfe, trägt aber doch zu sehr den um 1650 konventionellen Stil, als daß seine spezifische Eigenart zu erkennen wäre¹.

¹ Von Titi wird dieses Portal an der oben zitierten Stelle dem Carlo Lombardo zugeschrieben. Eine Anschauung vermittelt eine im kunsthistorischen Institut der Universität Graz vorhandene ältere Photographie.

Kapitel III.

FASSADE VON S. CARLO ALLE QUATTRO FONTANE.

S. GIOVANNI IN OLEO. — S. GIOVANNI IN FONTE.

CAP. SPADA IN S. GIROLAMO DELLA CARITÀ.

HAUPTALTAR UND GRABDENKMÄLER DER FALCONIERI IN S. GIOVANNI DE' FIORENTINI.

In seinen letzten Jahren, nachdem auch die Kirche des Collegio di Propaganda Fide endlich ihre Vollendung gefunden hatte, wird sich Borrominis Interesse vor allem auf den Bau der Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane konzentriert haben. Zunächst wurde in der ersten Hälfte der Sechzigerjahre die an die Kirche anstoßende Klosterfassade fertiggestellt. Die Quittungen über Zahlungen für die Stukkaturarbeiten, im besondern für die beiden wappenhaltenden Engel und das Portal, laufen vom 27. Dezember 1662 bis zum 21. Juni 1664¹. Am 20. Juni 1665 begann man mit der Kirchenfassade, die im Sommer 1666 bis zum Hauptgesims der unteren Ordnung gediehen war². Lorenzo Dini, der die herrlichen Kapitelle der unteren Ordnung ausgemeißelt hat, erhielt dafür im Juni und Juli 1666 mehrere Zahlungen; für weitere Arbeiten quittierte er unter dem 21. August 1667. Dieses Jahr, das letzte im Leben Borrominis, nennt auch die Inschrift der Fassade, ohne daß damit ein Endtermin der Arbeiten gegeben wäre. Vor allem fehlten noch die Skulpturen. Auch die Rechnungen für die Travertinlieferungen dauern nach Borrominis Tod bis zum 12. Juni 1668 an. Zu Ende der Sechzigerjahre wurde im besondern der schon bestehende Campanile durch einen neuen ersetzt, für den die Rechnungen bis zum 10. Juni 1670 laufen³. Bernardo Borromini hatte als Nachfolger seines großen Oheims diese letzten Arbeiten, die sich auf die ganze der Via Quattro Fontane zugewandte Seite beziehen, durchgeführt. Das stellenweise Flickwerk, vor allem an der Eckabschrägung, kommt auf Rechnung dieses gänzlich unbedeutenden Architekten, der nur von dem Ruhm seines Oheims gezehrt hat. Am 6. August 1675 wurde mit Antonio Raggi ein Vertrag abgeschlossen, nach dem er in acht Monaten die Statue des S. Carlo Borromeo herstellen sollte. Von den beiden oberen Engeln wurde laut Kontrakt vom 4. April 1676 der eine von Giovanni Cesare Dono, der andere nach dem Vertrag vom 18. April von Franc. Antonio Fontana ausgeführt. Am 22. Januar 1677 quittierte Pietro Giarguzzi über eine Zahlung für seine Arbeit an dem Fresko der hlg. Dreieinigkeit in dem oberen Medaillon. Desgleichen bestätigte unter dem 25. September 1677 Simone Giorgi eine erhaltene Zahlung für die Arbeit an den beiden Hirschköpfen der unteren Ordnung. Schließlich wurde am 1. Mai 1682 mit Sillano Sillani der Kontrakt über die Herstellung der beiden Statuen des St. Johannes von Matha und St. Felix von Valois

¹ Archiv des Klosters, Libro de las Fabricas del Convento de S. Carlos a las 4 Font., cod. 24 (ohne Seitenzahlen).

² Ebda., Quittung des Franc. Massaro vom 31. August 1666.

³ Der von Francesco Borromini begonnene Campanile wies Freisäulen an Stelle der späteren Halbsäulen auf. Ferner erhob sich über dem für die Glocken bestimmten Geschoß ähnlich wie bei dem Campanile von S. Andrea delle Fratte eine kreisrunde Attika mit vorgeblendeter Balustrade. Vgl. die von Lievens Cruyl 1665 aufgenommene Vedute in der Alb. n. 1599.

abgeschlossen. Die Quittungen über Zahlungen für diese Arbeiten laufen bis zum 22. Oktober 1682.

In welcher Form Borromini einst in der zweiten Hälfte der Dreißigerjahre die Fassade geplant hatte, erkennt man aus einem Originalentwurf der Albertina (n. 187, Taf. 126), der sich als Vorentwurf für S. Carlo alle Quattro Fontane vor allem durch die charakteristische Eckabschrägung und durch die Gliederung in zwei äußere, konkav sich einziehende und eine mittlere, sich vorwölbende Achse erweist. Das Innere der Kirche hat bei diesen frühen Entwürfen in stärkerem Maße, als dies später der Fall war, die Form der Fassade bestimmt. An Stelle der beiden gleich hohen Geschosse, die sich in ihrem oberen Teil als freistehende Mauer vor den viel kleineren Kirchenkörper stellen, folgt im Entwurf auf die untere Ordnung ein niedrigeres oberes Halbgewölbe, das nur die mittlere Fensterachse in der unteren Breite fortführt, seitlich aber sich mit einfachen Voluten begnügt. Der abschließende Giebel zeigt dieselbe Linienführung wie der des Oratorio di S. Filippo Neri, dessen Fassade zur gleichen Zeit entstanden ist. Wenn Borromini schon in diesem frühen Entwurf versuchte, die durch die niedrigen Portalsäulen festgelegte kleinere Ordnung durch Skulpturen tragende Säulen in den seitlichen Achsen weiterzuführen, wenn er auch schon über dem Portal eine Nische anordnete, so erscheinen doch diese Ideen im Vergleich zu der dreißig Jahre späteren Ausführung nur wie angedeutet (Taf. 123 bis 128). Während im Entwurf die Intervalle durch die kleineren Säulen versperrt wurden, sind diese in der endgültigen Form dicht an die großen Säulen herangeschoben, so daß die eingebogenen Achsen bis in die Tiefe der Mauermaße hinein sich öffnen. Der gereiften Kunst des Meisters entsprechend, wird die Aufgabe der Säulen darauf beschränkt, die tragenden Glieder des Baues darzustellen, dagegen erhalten die Skulpturen eine erhöhte Bedeutung. Anstatt nur als Bekrönung und Flächenfüllung zu dienen, bestimmen die drei Statuen der unteren Ordnung — die oberen Engel werden kaum noch auf einen Entwurf Borrominis zurückgehen — in erster Linie die Gliederung der Fassade. Weiterhin ist für Borromini, dem die niederen Verhältnisse seines Frühwerkes nicht mehr gefielen, charakteristisch, wie er die Fassade in die Höhe treibt, so daß Campanile und Laterne dahinter zu versinken scheinen. Allein in der Verschiedenheit der Proportionen des frühen Entwurfes und der späteren Ausführung wird der lange Weg deutlich, den Borromini zurückgelegt hat. Erst jetzt entspricht in klarer Weise ein Teil dem andern, steigt der Bau in einem gleichmäßig leichten Schwung empor. Das Flächenhafte der Mauer kommt kaum noch irgendwie zum Ausdruck. Die Fassade wird zu einem Raum umspannenden Gebilde, als solches im besondern Maße geeignet, den Eindruck des Inneren vorzubereiten. Das Reflektieren einer einheitlichen Vorstellungswelt in allen Teilen des Kunstwerkes war das bewundernswerte Ergebnis, das er erreichte. Die Nischen verlieren den Charakter der Flächenvertiefung. Bei gänzlicher Ausschaltung des Bogens öffnen sich unter geradem Gebälk und zwischen den seitlichen Säulen die Intervalle, als ob es sich um eine offene Vorhalle handelt. Zwischen diesen Raumgebilden hat das Fenster als Fläche keinen Platz mehr. Eingeschlossen von einem Rundkörper mit ovalem Grundriß scheint es sich in einen Turm verwandelt zu haben. Erst im Zusammenhang des Ganzen gesehen, erklärt sich diese anfangs befremdliche Fassung eines Fensters durch die Aufgabe, zwischen der vorgewölbten Mitte der unteren Ordnung und der in der gleichen Achse im Obergeschoß eintretenden Einziehung als verbindendes Glied zu vermitteln. Zieht man zum Vergleich die Fassade des Oratoriums der Filippiner heran, so ergibt sich wieder nicht nur ein gesteigerter Vertikalismus, sondern vor allem eine kräftigere und zugleich elastischere Verbindung aller Teile, die in einem rhythmisch wirkenden Parallelismus

gefunden wird. Beide Ordnungen sind durch ein in der Mitte liegendes Gesims in je zwei gleich hohe Hälften geteilt, die größeren und kleineren Säulen wiederholen sich in beiden Geschossen, so daß sich diese ineinander zu spiegeln scheinen. Während die Front des Oratorio noch immer eine, wenn auch einwärts gebogene Fläche darstellt, und die untere Mitte sich hart absetzend vorwölbt, so verfließt die Fassade von S. Carlino zu einer weich geführten Schwingung (vgl. Taf. 125). Man vermeint auf eine bewegte Wasseroberfläche zu blicken, auf der eine breite im Lichte glitzernde Woge anrollt, ins Dunkel des Wellentales herabsinkt, sich wieder ins Licht erhebt und am Strande anlaufend einen weiß aufschäumenden Wellenkamm bildet, der sich überschlagend verrinnt. Der gleiche Bewegungszug wiederholt sich in der oberen Gesimslinie, nur daß sich die Mitte, einer Flamme vergleichbar, mit größerer Leichtigkeit in einer Spitze nach oben erhebt. Wieder ergibt der Vergleich mit der Fassade des Oratoriums, daß die gleichen Formelemente vorhanden sind, nur stärker zusammengefaßt und kräftiger im dreidimensionalen Sinne bewegt. Die Linienbrüche sind vollkommen getilgt, das Giebelfragment wird zur einwärts sich einrollenden Volute.

Hand in Hand mit der Ausbildung des Formalen geht die Durchdringung des Architektonischen mit geistigem Gehalt. Auch in dieser Weise assimiliert sich das Äußere dem Inneren. Die Idee des katholischen Glaubens, so wie ihn die Zeit der Gegenreformation in S. Carlo Borromeo verkörpert sah, scheint in dieser Fassade zu Stein geworden. Sie spricht eindringlichst zu dem Vorübergehenden und erfüllt so ihre Aufgabe im höchsten Sinne. Die anbetende, nach oben sich wendende Haltung des Heiligen geht unmittelbar aus der Bewegung der architektonischen Glieder hervor. Wenn das Gleiche auch sonst versucht wurde, gelang es doch nirgends so wie hier, die Bewegung einer Figur ohne Zuhilfenahme illusionistischer Mittel mit dem architektonischen System zu verbinden und beides sich gegenseitig dienstbar zu machen. Dabei ist gerade die Überleitung des Architektonischen zum Figuralen von ganz besonderer Schönheit. Erst durch das Emporgehen der Engelsflügel, die sich im Verein mit dem Gesims wie ein Baldachin über S. Carlo Borromeo zusammenschließen, wird die Gestalt des Heiligen aller irdischen Schwere entrückt. Als rahmende Folie erscheinen mehr im Dunkel der seitlichen Achsen die beiden Ordensgründer St. Felix von Valois und St. Johannes von Matha, ernste bärtige Gestalten, die Tätigkeit der Kirchengründer und Prediger verkörpernd.

Die Fülle organischen Lebens setzt sich unmittelbar in den Kapitellen fort, die ebenfalls einen letzten Höhepunkt von Borrominis Schaffen darstellen (Taf. 128). Durch stark vorspringende seitliche Voluten, die mit einem reichen Überfall von Blättern sich aus- und einrollen und durch Festons verbunden sind, wird eine Lockerung des festen Gefüges und damit ein außerordentlicher plastischer Reichtum erzielt. Leicht und natürlich fallen die Blattknospen herab, als ob sie eben erst von der Hand des Künstlers um den Kelch des Kapitells gelegt wären. In gleicher Weise verraten die Einfassungen der unteren Ovalfenster Borrominis Stil. Auch die Rahmenform wird als Körper gewertet, der ein eigenes Piedestal erhalten muß. Darüber umschließen Palmzweige wie züngelnde Flammen das Oval des Fensters. Es ist die gleiche Idee, das aus der Tiefe des Gesteins hervorbrechende Leben zu gestalten, die man im Werk Borrominis bis zu den unteren Fenstergittern des Oratoriums zurückverfolgen kann (Taf. 127).

Die Fronten des Klosters sind im Gegensatz zur Kirchenfassade ganz schlicht gehalten. Die Ecklösung wirkt wenig befriedigend, auch der Campanile und die Laterne fügen sich nicht mit der Kirchenfront zu einem geschlossenen Bild zusammen. Es fehlte anscheinend dem Architekten das Vermögen, sich dem weniger entwickelten

Stil seiner Frühzeit anzupassen. Im übrigen mag daran die schon erwähnte spätere Vollendung durch Bernardo Borromini einen Teil der Schuld tragen. Dort, wo unter Borromini selbst die Gliederung der Klosterfassade durchgeführt worden ist, wie an der Eingangsseite in der Via del Quirinale, ergibt sich ein wohlüberlegtes Seitenteilstück zur Kirchenfront. Das Klosterportal mit seinem außerordentlich starken Relief bereitet auf das Schatten- und Lichtspiel der anschließenden Fassade in wirkungsvoller Weise vor. Mit seinen übereckgestellten Voluten und aus der Fläche herausgedrehten und abgeschrägten Giebelfußstücken erscheint es weiterhin als Gegenstück zur ähnlichen Anordnung an dem unteren Teil der Kirchenfront. In gleicher Weise findet die figürliche Plastik in der schönen Gruppe der wappenhaltenden Engel einen vorbereitenden Aufklang (Taf. 124).

Im Jahre 1658¹ hat Borromini im Auftrag des Kard. Francesco Paolucci den Umbau der Cappella S. Giovanni in Oleo bei der Porta Latina durchgeführt² (Taf. 118). Nach der Stadtansicht des Antonio Tempesta war der zufolge der Inschrift 1509 errichtete achtseitige Bau ursprünglich von einem entsprechenden Klostergewölbe überdeckt. Borromini dachte nach einem in der Albertina vorhandenen Entwurf (n. 466a, Taf. 119) zuerst an eine Verwandlung der Außenrippen in Palmzweige, deren Spitzen sich über dem Gewölbescheitel zu einem Strauß vereinigen und eine aus den Rosetten des Paolucciwappens gebildete Kugel hochheben sollten. Diese ganz seinem Stil entsprechende Idee wurde jedoch schon auf der besprochenen Zeichnung durch eine rechts eingezeichnete Variante abgeändert. Über dem Gesims ist ein attikaartiger Zylinder eingeschoben, darüber folgt ein mit ringförmigen Stufen umgebenes Dach. Nur die obere Bekrönung blieb unverändert. In der Ausführung wurde die Attika mit einem Friesen von Palmetten und Rosetten verziert, dagegen kamen die Stufen des Kegeldaches in Wegfall.

Also hatte auch hier die Neigung, die konvexe Wölbung zu verhüllen, gesiegt. Im übrigen ist gerade dieses Werk für die eigentümliche Zeitlosigkeit von Borrominis Stil charakteristisch. In den großen, bedeutungsvollen Formen des ornamentalen Frieses, der an die Stuckdecke des Palazzo Falconieri erinnert, scheinen Ideen des Klassizismus vorweggenommen, während der bekrönende Knauf an italienisch-gotische Formgebilde erinnert³.

An S. Giovanni in Fonte, dem Baptisterium bei S. Giovanni in Laterano, das eben erst unter Innozenz X. im Jahre 1648 im Innern restauriert worden war, erneuerte Borromini zu Anfang des Pontifikates Alexanders VII. das Dach, welches mit Blei abgedeckt wurde. An diese Wiederherstellungsarbeiten erinnert der Fries mit den Wappenzeichen des Papstes, den Monti und den Eichbäumen⁴.

Stärkeres Interesse darf die Arbeit des Architekten an der Cappella Spada in S. Girolamo della Carità beanspruchen, die nach dem Umbau der Kirche im Jahre 1660 errichtet wurde⁵. Bei dem Verständnis, das die Spada Borromini entgegenbrachten, bot sich ihm die seltene Gelegenheit, völlig frei nach eigenen Ideen zu schaffen. Infolge-

¹ Vgl. die Inschrift im Innern.

² Von Hermann Egger in einem Vortrag in der Kunstgesch. Gesellschaft in Graz erschöpfend behandelt. Vgl. Kunstchronik N. F. XXXIII (1921) 194f. Die Zuschreibung an Borromini findet sich bei Passeri op. cit. 388 und im cod. Casanat. 2180 fol. 282.

³ Vgl. die Fragmente vom Ciborium der hl. Maria Magdalena und den Chorschranken in S. Giovanni in Laterano, abgeb. bei Lauer, Le Palais de Latran, Paris 1911, Fig. 187.

⁴ Passeri 387 und Martinelli, Roma ricercata nel suo sito, R. 1658, 400 f. Durch letztere Stelle wird die Arbeit auf die Jahre 1656 bis 1657 festgelegt.

⁵ Vgl. die Inschrift. Von den Guiden erwähnt der Ritratto di R. von 1689, S. 205, als erster die Kapelle als Werk Borrominis. Die gleiche Zuschreibung bei Passeri und Baldinucci.

dessen zeigt sich seine prinzipielle Stellung in schärfster Ausprägung. Anstatt einen isolierten Altaraufbau und einzelne Grabdenkmäler zu errichten, schied er, einer einheitlichen Raumvorstellung zu Liebe, bei der Ausstattung alle architektonischen Formen selbst an der vorderen Balustrade aus und beschränkte sich auf Skulpturen, Dekoration und Inkrustation. Es mag auffallen, als das Ergebnis der Lebensarbeit eines Architekten die scheinbare Tatsache einer Verneinung des Architektonischen zu finden. Man wird jedoch die innere Notwendigkeit des Vorganges begreifen, wenn man ihn sich in seinen weiteren Folgerungen bezüglich der Raumgestaltung des 18. Jhdts. zum Bewußtsein bringt. Der römische Boden hatte bei Borromini auf die angeborene lombardische Liebe zum Ornament fördernd eingewirkt, die in Oberitalien so häufige Entartung ins rein Dekorative verhindert und die ornamentalen Formen zu der Bedeutung architektonischer Glieder erhoben.

Die Inkrustation der Kapellenwände ahmt ein streifenförmiges Teppichmuster nach, bei dem aufsteigende Ranken mit Flächen abwechseln, die allein die Äderung des Marmors aufweisen¹. Über dem Hauptaltar erscheint, in der Wand eingelassen, das verehrte Bild der Madonna, nur von einem Kranz aus Palmzweigen umschlossen. Zu Seiten sind die Medaillonbildnisse des hl. Bonaventura und des hl. Franziskus angebracht, deren Rahmen in naturalistischer Weise wie an Schnüren aufgehängt erscheinen. Auf den Schmalseiten ist je ein Vorfahre der Spadas in ganzer Figur auf einer Bank ruhend dargestellt, darüber je drei Reliefmedaillons von weiteren Familienmitgliedern, die ähnlich wie die beiden Heiligen angeordnet sind². Die Balustrade wird durch zwei kniende Engel gebildet, die zwischen sich ein Tuch für die Kommunikanten halten. Die Bedeutsamkeit des Dargestellten und die Geschlossenheit der Raumbestimmung wird erst durch die Farbengebung voll begreiflich. Entsprechend der gleichzeitigen Malerei ist die Skala auf bräunliche und gelbliche Töne beschränkt. Auf dem dunkelbraunen Grund setzt sich das gelbliche Muster, von dem wieder das Weiß der Skulpturen sich abhebt, die auf diese Weise zur beherrschenden Wirkung kommen. Das Auge wird als erstes die Bewegung aufnehmen, mit der sich die Köpfe der Heiligen voll festen Glaubens der Madonna zuwenden. Etwas tiefer erscheinen die Medaillons mit den großgebildeten Porträtköpfen der Verstorbenen und noch tiefer die liegenden Gestalten von Giovanni und Bernardino Spada. Der letztere, auf der linken Seite angeordnet, ist im tiefen, aber von einem Traum beunruhigten Schlafe versunken, der erstere wird von ernsten, schweren Gedanken erfüllt, beide verkörpern das Ringen, die Unruhe, das Gequältsein von irdischen Sorgen. Und wie über ihnen die Heiligen schon der Mutter Gottes sich nähern dürfen, so sind vorn die Engel, als die Bringer himmlischen Glückes, den Kommunikanten unmittelbar nahe getreten. Die im 17. Jhd. eintretende, zumeist verwerfliche Vermischung der einzelnen Kunstgattungen hat hier einen Raum entstehen lassen, der über die gewohnten Grenzen des Architektonischen die farbige und inhaltliche Geschlossenheit, wie sie sonst nur in einem Gemälde möglich erscheint, zu erreichen versucht. Nach dieser Richtung bietet die Cappella Spada eine Analogie zur Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane.

Für die gleiche Familie errichtete Borromini weiterhin den Hochaltar von S. Maria dell' Angelo in Faenza³. Der Altar geht vermutlich auf Wunsch des Bestellers über den konventionellen Typus nicht hinaus. Dagegen wird durch die schräg geführten

¹ Vorentwürfe: Bibl. Vallicell. cod. O. 57, fol. 370 und in der Alb. n. 475 bis 479 (Taf. 120, 1).

² Nach Titi a. a. O. ed. 1674, 120 sind die Skulpturen auf der rechten Seite von Cosimo Fancelli, die links von Ercole Ferrata, die Engel von Antonio Giorgetti.

³ Entwurf im Cod. Vat. lat. 11258 II 91.

Linien der flankierenden Grabdenkmäler, die in Form von Pyramiden die seitlichen Altartüren bekrönen, eine Belebung der Vertikalgliederung erreicht. Im übrigen ist der Aufbau von einer fast klassizistisch anmutenden Schlichtheit. In der Mitte der vorderen Pyramidenflächen erscheinen in Ovalnischen die Bronzebüsten der Verstorbenen, rechts des Giac. Fil. Spada (1636), links des Paolo Spada (1631), wobei der gelbliche Marmor der Pyramiden in einem wirksamen Kontrast zu den dunklen Porträtköpfen steht.

Noch eine weitere Arbeit Borrominis für die Spadas findet sich in der Mensa des Hauptaltars von S. Paolo in Bologna, dessen Vorderfläche in Relief mit einer aus Degen und Lorbeerzweigen sich zusammensetzenden Dekoration verziert ist¹.

Größeres Interesse bietet die für die Familie Falconieri erbaute Hauptaltarskapelle von S. Giovanni de' Fiorentini, obgleich Borromini einerseits an einen vorgefundenen Plan gebunden war, andererseits die eigene Arbeit nicht zur Vollendung brachte (Taf. 122). Von Pietro da Cortona war der Hauptaltar schon Ende der Dreißigerjahre begonnen worden². Zuzufolge eines Legates des Orazio Falconieri vom 23. Februar 1664³ ließ die Familie durch Borromini den Hauptaltar vollenden und an den seitlichen Schmalseiten der Kapelle links für den Kard. Lelio Falconieri, rechts für Orazio je ein Denkmal errichten. An dieser Arbeit war Borromini noch in seinen letzten Tagen tätig. In dem Protokoll, das über den Selbstmord des Architekten aufgesetzt wurde, ist er als »Architetto della fabbrica di S. Giovanni Fiorentini« bezeichnet. Die Vollendung erfolgte nach seinem Tode durch Ciro Ferri⁴.

Der mächtige Aufbau des Hochaltars mit vorspringenden äußeren und zurücktretenden inneren Säulen, die von einem verkröpften Giebel überdeckt werden, wie auch das durch eine seitliche Lichtquelle beleuchtete Relief der Taufe Christi von Antonio Raggi widersprechen in jeder Beziehung Borrominis Stil. Dort wo er zu Tage tritt, in der sich nach vorn rundenden Basis des Reliefs und entsprechender konkaver Einziehung der unteren Giebelseite, in den zugleich gelockerten wie plastisch durchmodellierten Formen der Kapitelle und der Ornamentierung der Unterseiten der Giebelgesimse, wo ähnlich wie an der Fassade des Collegio di Propaganda Fide die diagonalgestellten Kassetten mit Früchten ausgesetzt sind, handelt es sich nur um nachträgliche Abänderungen eines im Ganzen schon festgelegten Schemas⁵.

Dagegen hat Borromini bei den seitlichen Grabdenkmälern größere Freiheit gehabt (Taf. 122). Ähnlich wie bei den Tabernakeln in S. Giovanni in Laterano bildet er flache Nischen, deren flankierende Säulen in ihrer Übereckstellung eine in den Kirchenraum sich hineinwölbende Ordnung bilden. In S. Giovanni de' Fiorentini ist jedoch der schwere, konvex vorspringende Giebel der Tabernakel gänzlich verschwunden. Wie an den Fassaden seines Spätstiles verzichtet er auch hier auf obere abschließende Teile. In dem Streben nach einer den Raum nur leicht umspannenden und sich halb schon in ihm auflösenden Bekrönung ließ er die Säulen ohne jeden Aufsatz und bildet eine in der Fläche sich haltende Einfassung der Nischenkalotte. Große Knospen heben als seitliche Stützen ein gerades Gesims empor, als rein dekorative Bekrönung folgt das mit seitlich herabfallenden Festons versehene Wappen der Falconieri. Die stark bewegten, erst nach Borrominis Tode zur Aufstellung

¹ Entwurf: Handz. n. 477 der Alb. (Taf. 120, 2) und Cod. Vat. lat. 11258 II.

² Baglione, Ms. cod. Ottob. 2977 mit Belloris handschriftlichem Zusatz: »Adesso l'ha ormai terminato bizzarissima[men]te il Borromino«.

³ O. Pollak, Borromino in Thieme — Becker, Lex. d. bild. Künstler IV, 370.

⁴ Passeri a. a. O. 388 und Titi a. a. O. 466.

⁵ Vorentwürfe in der Alb. n. 362 bis 366 und in der Bibl. des Kunstgew.-Mus. in Berlin, Handz. 1056.

gelangten Skulpturen gehen weniger gut mit der Architektur zusammen, als dies sonst bei seinen Werken der Fall ist.

Außer an S. Giovanni de' Fiorentini hat sich Borromini in seinen letzten Tagen noch mit der Ausschmückung der im Kloster neben S. Sabina gelegenen Zellen des hl. Dominikus beschäftigt¹. Ein Marmorboden wurde gelegt und auch die Wände mit Marmorplatten bedeckt. Die jonische Pilasterordnung und die Stukkaturen der Decke lassen jedoch von der Eigenart des Meisters kaum etwas verspüren. Nach der Inschrift wurden die Arbeiten erst 1669, also zwei Jahre nach Borrominis Tod, zum Abschluß gebracht.

An diese Arbeiten schließt sich eine Reihe von Entwürfen an, die unausgeführt geblieben sind. Für Ss. Ambrogio e Carlo al Corso entwarf Borromini im Auftrag des Kardinals Omodei am 16. August 1665 eine neue Choranlage (Alb. n. 159)². An Stelle der Pfeiler, um die der Umgang herumgeführt ist, beabsichtigte er gekuppelte Säulen zu setzen, denen an der Außenseite des Umganges in die Mauer eingestellte Wandsäulen entsprechen sollten. Aus leicht begreiflichen technischen Gründen blieb dieser Vorschlag unausgeführt, doch ist er für die Tendenz Borrominis charakteristisch, fest geschlossene Wandflächen zu beseitigen.

Im Zusammenhang mit den umfangreichen Unternehmungen, die unter Alexander VII. zur Verschönerung seiner Vaterstadt Siena durchgeführt wurden, sind zwei anscheinend nicht zur Ausführung gelangte Altarentwürfe Borrominis zu nennen, die für eine sienesisische Kirche bestimmt waren (Alb., Siena n. 8 und 9, Taf. 121, 1 und 121, 2)³. Da beide Zeichnungen sich formal ähneln, aber gänzlich abweichende Ausmessungen aufweisen⁴, so liegen wohl nicht getrennte Aufträge, sondern nur zwei Versuche vor, den gleichen Altar verschiedenen großen Räumen bzw. Wandflächen, anzupassen. Zwischen vorgestellten korinthischen Säulen schließt auf beiden Zeichnungen der Aufbau unter völligem Wegfall eines eigenen Giebels mit dem seitlich knieförmig gebrochenen und im Bogen hochgeführten Gesims. Beide Entwürfe unterscheiden sich hauptsächlich durch die bekronenden Skulpturen. Während bei n. 8 zwischen seitlichen knienden Engeln die Monti Alexanders VII. den Abschluß bilden, erscheint bei n. 9 an gleicher Stelle eine von Flügeln getragene Kugel. Die Festigkeit des geschlossenen Bogens versprüht in der bewegten Form des Gefieders.

Unter den bisher nicht näher zu bestimmenden Entwürfen wäre die Skizze für die architektonische Umrahmung einer Gedenktafel hervorzuheben (Alb. n. 1280, Taf. 68, 2). Um nach oben die Bewegung zu verstärken, schließt sich an den flächenhaften unteren und mittleren Teil ein in perspektivischer Verkürzung scheinbar konkav eingerundeter oberer Abschluß.

Durch den im Opus arch. II als Vorwort publizierten Brief Borrominis erfahren wir, daß derselbe für die Grabdenkmäler der Vorfahren des Marchese di Castel Rodriguez tätig gewesen ist. Weitere Belege für diese Arbeiten haben sich bisher nicht nachweisen lassen.

Desgleichen ist der von Passeri (a. a. O. 388) erwähnte Entwurf Borrominis für

¹ J. J. Berthier, *L'église de Sainte Sabine a Rome*, R. 1910, 484. Die Zuschreibung an Borromini findet sich in *Roma antica e moderna*, R. 1765, 256.

² Der Entwurf gehört zu einer Gruppe von Projekten, die der Kardinal für S. Carlo al Corso aufstellen ließ. Carlo Rainaldi lieferte einen Entwurf für die Fassade, der ebenfalls in der Albertina erhalten ist.

³ Nach Wappen und Beischrift war der Auftraggeber der Mons. Ambrogio Landucci, Präfekt der apostolischen Sakristei.

⁴ Entwurf in der Alb. n. 8 erreicht eine Höhe von 9'29 m und eine Breite von 5'55 m, n. 9 eine Höhe von 5'66 m und eine Breite von 2'88 m

die Sakristei von St. Peter noch nicht genau zu identifizieren. Bei einigen unter Alexander VII. entstandenen Entwürfen für dieselbe (Cod. Chigian. P VII 9 und Alb. n. 803) läßt sich Borrominis Urheberschaft nicht einwandfrei nachweisen.

Durch einen Treppenentwurf (Alb. n. 479) sind wir schließlich unterrichtet, daß Borromini für das Kloster der Kapuziner in Rom tätig gewesen ist, ohne daß sich diese, aller Wahrscheinlichkeit nach unbedeutenden Arbeiten genauer abgrenzen ließen.

Kapitel IV.

CHARAKTER UND LEBENSSCHICKSAL.

Borrominis Persönlichkeit war so völlig auf seine Arbeit konzentriert, daß eine Darstellung seines Schaffens zugleich auch seinen Lebensweg und Charakter kennzeichnet. Was dem an äußeren Lebensschicksalen noch hinzuzufügen ist, ändert wenig an dem schon gewonnenen Bild einer selbständigen, durchaus ehrlichen und reinen Persönlichkeit, in der am Ende einer großen Kunstepoche alle guten Kräfte der italienischen Rasse noch einmal zum Leben erwachen. Sein Zeitgenosse Baldinucci, der als ein kluger und einsichtsvoller Gelehrter das Wirken Borrominis aus unmittelbarer Nähe hatte beobachten können, entwirft in seiner Lebensbeschreibung ein ausgezeichnetes Bild von der merkwürdigen und eindrucksvollen Persönlichkeit unseres Künstlers: »Francesco Borromini war von großer und schöner Gestalt, von kräftigem, robustem Gliederbau, ein Mann starken Geistes, erfüllt von hohen und edlen Plänen. Er war mäßig im Essen und keusch in seinem Lebenswandel. Seine Kunst hielt er hoch, aus Liebe zu ihr gönnte er sich keine Ruhe; damit seine Entwürfe den höchsten Grad der Vollkommenheit erreichten, stellte er eigenhändig Wachs- und Tonmodelle her. Mit der Liebe zur Kunst verband er feines Gefühl und unermüdlichen Eifer, weshalb er für gewöhnlich seine Hand nicht an Werke legen wollte, die nicht Großes wie Kirchen und Paläste darstellten. Niemals gab er Pläne, die von seinen Gehilfen hergestellt waren, als die eigenen aus, indem er sagte, es ziemte dem Architekten, selbst zu entwerfen, anzuordnen und Sorge dafür zu tragen, daß das Ganze gut ausgeführt würde. Von dem gleichen Gefühl bewegt, wollte er nichts mit den besonderen Spekulationen der Baumeister und Auftraggeber zu tun haben. Niemals konnte man ihn bewegen, in Konkurrenz mit einem anderen Künstler Entwürfe einzureichen, und einst erteilte er einem hochverdienten Kardinal¹, der ihn zur Anteilnahme an dem Bau des Louvre in Frankreich überreden wollte, wiederholte Absagen, indem er erklärte, seine Entwürfe seien seine eigenen Kinder, er wolle nicht, daß sie um das Lob der Welt betteln gingen und dabei Gefahr liefen, es nicht zu erlangen, wie man es manchmal bei anderen sehen könnte. Wenige Tage vor seinem Tod übergab er den Flammen all die Zeichnungen, welche er stechen lassen wollte, da diese Absicht nicht zur Ausführung gelangt war. Er tat dies aus Furcht, daß dieselben in die Hand seiner Gegner kommen könnten, die sie als ihre eigenen herausgeben oder sie verändern würden. Niemals wurde er von dem Wunsch sich zu bereichern beherrscht, immer darauf bedacht, hohen Ruhm zu gewinnen. Deshalb wollte er für die meisten seiner Entwürfe, Modelle und Arbeiten, wenn sie nicht im Auftrage des Papstes ausgeführt waren, kein Geld nehmen, damit er, wie man erzählte, nach seiner eigenen Art arbeiten konnte. Auch von den Päpsten selbst nahm er nur das, was ihm angeboten wurde, ohne dabei um etwas zu bitten. Alles in allem war der Cavaliere Borromini ein Mann großen Lobes würdig, ihm verdankt die Baukunst vieles als einem Architekten, der nicht nur herrliche Bauten eines eigenartigen und schönen Stiles innerhalb und außerhalb Roms errichtet hat, sondern auch mit einer edlen und vornehmen Gesinnung bei seiner Arbeit war«.

¹ Nach dem Ms. derselben Vita handelt es sich um den Kardinal Spada.

Diese Schilderung Baldinuccis wird durch unsere Untersuchung vielfach bezeugt. Der erhaltene Porträtstich (vgl. das Titelbild) gibt ein Antlitz wieder, aus dessen Zügen nicht das Herrenwesen eines Bernini, sondern die sich in qualvoller Arbeit, in der »continua speculazione nelle cose dell' arte sua«¹ verzehrende Natur eines Michelangelo spricht. Wie dieser große Leitstern seines Lebens verbarg auch Borromini sein fühlendes Herz hinter einer schroffen Ablehnung seiner Umwelt, der er keine Konzessionen machte und sich nicht verpflichten wollte. Persönliche Anspruchslosigkeit und Unabhängigkeit von dem Urteil seiner Umgebung gaben ihm die Möglichkeit, sich von allen Ketten frei zu halten. Zeitlebens wohnte er in der Nähe von S. Giovanni de' Fiorentini, wohin ihn als jungen, arbeitssuchenden Steinmetzen der Weg geführt hatte. Von 1643 bis 1661 läßt sich sein Name in den Einwohnerverzeichnissen dieser Parrocchia verfolgen², ohne daß man das kleine Haus, in dem er als Jungeselle gelebt hat, feststellen könnte. Seine Uneigennützigkeit wird vor allem durch die Berichte der Trinitarier von S. Carlino alle Quattro Fontane bezeugt (vgl. S. 47). Daß es ihm möglich war, sich von allen materiellen Interessen bei seiner Arbeit freizuhalten, verdankte er einer Pfründe mit einem laufenden Einkommen von 685 sc., mit der ihn Innozenz X. bei Beginn des Umbaus von S. Giovanni in Laterano im Jahre 1647 belehnt hatte³. Eine besondere Ehrung erfuhr er am 26. Juli 1652, an welchem Tage ihm der Papst eigenhändig im Palazzo di Monte Cavallo die goldene Kette mit dem Christusorden umhing, womit der Titel »Cavaliere« verbunden war⁴. Außerdem hatte ihn der König von Spanien für seine Arbeit am Palazzo di Spagna mit dem Kreuz des St.-Jakobs-Ordens ausgezeichnet⁵. Die Behauptung Baldinuccis, daß man ihn zur Teilnahme an der Louvrekonzurrenz bewegen wollte, wird durch das Tagebuch des Marquis de Chantelou bestätigt⁶. Derselbe erwähnte Bernini gegenüber, man erzählte sich, der Cavaliere Borromini hätte, als man ihn um Entwürfe für den Louvre ersuchte, verlangt, man solle ihm zuerst Geld schicken. Worauf Bernini, in seiner vornehmen Art den Rivalen in Schutz nehmend, erklärte, dem wäre nicht so, Borromini habe nur verlangt, der König sollte ihm selbst schreiben.

Dem Charakterbild Borrominis fehlen jedoch auch dunkle Seiten nicht, die schließlich sein trauriges Ende erklären. In seinem Mißtrauen gegenüber der Umwelt nannte er den Neid seinen Bruder⁷. Einen gewissen Marcantonio Bussone, der am 5. Oktober 1659 im Inneren von S. Giovanni in Laterano dabei ertappt wurde, wie er bearbeitete Architekturteile aus Marmor zertrümmerte, ließ er mißhandeln und gefesselt einsperren, sodaß er infolge der erhaltenen Schläge oder durch Ersticken ums Leben kam⁸. Wohl nur die Verdienste um die Erneuerung der Basilika bewahrten Borromini vor einer Verurteilung. Diese gereizte Stimmung wird immer stärker hervorgetreten sein. Wenn auch vielleicht nur dunkel, mußte er sich bewußt sein, daß sein Werk, wie viel auch von ihm an Anregung auf die kommende Zeit übergehen mochte, doch im Ganzen als letzter Ausklang einer vergangenen Zeit und im Widerspruch zu den neuen, von Jahr zu Jahr stärker sich regenden Ideen, denen Frankreich seinen Aufstieg verdankte, immer mehr der Ablehnung anheimfallen würde. Die Tragödie aller derer, die als letzte einer großen Entwicklung die Erfahrung machen, daß die Mitwelt zwar von

¹ Baldinucci op. cit. (ed. 1773) 68.

² Descrittioni della Parrocchia di S. Giovanni de' Fiorentini im Archivio Lateranense.

³ Miscell. Chig. ms. R. V. g.

⁴ Baldinucci op. cit. 135.

⁵ Pascoli l. c. I, 301.

⁶ Gaz. d. Beaux-Arts XXXII (1885) 177.

⁷ Vgl. das Vorwort im Opus arch. Fr. Bor. II.

⁸ Bertolotti op. cit. 36 f.

ihnen lernt, aber doch zugleich unaufhaltsam immer weiter von ihnen sich entfernt, hat schließlich auch seine Lebenskraft gebrochen.

Im Sommer 1667 wurde Borromini von Fieber und nervösen Zuständen befallen. Da dieselben nicht wichen, kam der Kranke am Abend des 1. August auf den Gedanken, sein Testament zu schreiben, woran er bis spät in die Nacht tätig war¹. Der Diener bewog ihn schließlich, sich schlafen zu legen, indem er versicherte, er würde das Licht wieder anzünden, wenn der Cavaliere erwachen sollte und weiterzuschreiben wünschte. Als nun wirklich Borromini noch mitten in der Nacht wieder wach wurde und Licht verlangte, weigerte sich der Diener, es anzuzünden. Der Arzt hatte nämlich die Anordnung gegeben, man solle den Kranken möglichst ruhig im Bette halten. Borromini aber wurde daraufhin von einer leidenschaftlichen Ungeduld und wilden Verzweiflung erfaßt, die ihn schließlich beim Morgengrauen des 2. August 1667 dazu trieb, seinem Leben ein Ende zu machen, indem er sich mit seinem eigenen Degen durchbohrte. Trotz der schweren Wunde blieb er noch den Tag über am Leben, so daß er von einem Kommissar des Gouverneurs vernommen werden konnte und vom Priester die Absolution erhielt. Seinem Wunsch gemäß wurde er im Grab Carlo Madernas in S. Giovanni de' Fiorentini beigesetzt.

Kein Denkstein nennt in dem an Gräbern so reichen Rom den Namen eines seiner treuesten Söhne. Aber umflossen von der südlichen Sonne ragen noch immer Francesco Borrominis Bauten empor als ein lebendiges Zeugnis für das hohe Streben und die edle Gesinnung ihres Schöpfers.

¹ Vgl. den von Bertolotti op. cit. 37 ff. publizierten Akt über die Vernehmung Borrominis, wie auch den übereinstimmenden Bericht bei Pascoli I, 302 ff.

Schluß.

BORROMINIS EINFLUSS AUF DIE ENTWICKLUNG DER BAUKUNST IN ITALIEN, FRANKREICH, DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

Der offensichtlich starke Einfluß, den Borrominis Kunst auf Mit- und Nachwelt ausgeübt hat, führte dazu, daß man mit seinem Namen eine ganze Richtung als École Borrominienne bezeichnete, die schließlich nur zum Teil auf ihn allein zurückzuführen ist. Weiterhin muß bei der Behandlung dieser schwierigen Frage stets berücksichtigt werden, daß sein Einfluß je nach Ort und Zeit natürlich ganz verschieden einwirkte. Wir müssen zunächst zwischen der in Rom fortgeführten Tradition und der in Italien vor allem in der Kunst Guarino Guarinis auftauchenden Parallelentwicklung unterscheiden und weiterhin die Übernahme einzelner Elemente durch den Norden verfolgen, wobei deutlich erkennbar wird, wie Frankreich im Gefühl starker Opposition gegen die ganze Richtung nur an Einzellern lernen wollte, während für die deutschen und österreichischen Länder wie für den ganzen Osten das Werk des italienischen Meisters zu einem vielbewunderten Vorbild wurde.

Am engsten schloß sich die auf stadtrömischem Boden von einfachen Meistern ausgeübte und durch keinerlei Theorie beirrte Baukunst an Borromini an. Seine dem Handwerk nahestehende Schaffensweise hatte gerade für die alltäglichen Aufgaben neue und praktische Formen gefunden. Noch heute sieht jeder, der die Straßen Roms durchwandert, die Hausfassaden des 17. und 18. Jhdts. nach dem Vorbild der Casa de' Filippini in großen Hohlkehlen endigen, findet an den Türen borromineske Profilierungen ebenso wie die einfachen, dabei stark bewegten Formen der oberen Portalgitter, und sieht schließlich die Giebel des bald in der offiziellen Kunst so verketzerten Meisters in ungezählten Wiederholungen auftauchen. Auch die kleineren Kirchenfronten, so von Ss. Celso e Giuliano, der Confraternità del SS. Sacramento und dem Oratorio di S. Maria in Via, zeigen die Übernahme und Weiterbildung seines Stiles, ohne daß es dabei zu wirklich bedeutenden Leistungen gekommen wäre. Unter den Architekten blieb Gabriele Valvassori mit seiner Fassade des Palazzo Doria Pamfili, Antonio del Grande mit den Fronten der Carceri nuove, Giuseppe Sardi mit S. Maria Maddalena noch stark unter dem Einfluß Borrominis. Auch ein so bedeutender Künstler wie Carlo Rainaldi konnte sich dem Vorbild nicht entziehen, wie die Giebelformen im Inneren von S. Maria in Campitelli beweisen.

Der starke Umschwung jedoch, der sich in der Meinung der führenden Persönlichkeiten über die Bauten Borrominis gebildet hatte, verbot den jüngeren Architekten sich direkt an ihn anzuschließen. Nur heimlich konnte sein Vorbild weiterwirken. In einem Gespräch zwischen Bernini und einigen seiner Pariser Bekannten am 20. Oktober 1665 wurde die Kunst Borrominis als die eines Mannes charakterisiert, »dont l'architecture est extravagante, et qui fait tout contre ce qui se pourrait imaginer; qu'un peintre et un sculpteur dans leur architecture ont pour règle de proportion le corps de l'homme; qu'il fallait que le Boromini formât la sienne sur des Chimères«.¹ Mit diesen Worten hatte man den Kernpunkt der ganzen Frage berührt. Sollte nach

¹ Tagebuch des Marquis de Chantelou, Gaz. d. Beaux-Arts XXXII (1885), 177.

der Auffassung des Klassizismus der Mensch mit seiner physischen Konstitution das Maß der Architektur bleiben oder war es ihr gestattet, mit der Gotik darüber hinauszugreifen, aus dem Reichtum der Phantasie Gebilde zu schaffen, in denen Ideen und Stimmungen nach einer architektonischen Verkörperung streben? In Zusammenhang mit dieser Frage steht die wichtige Stelle in Baldinuccis *Vita del Cav. G. L. Bernini*, in der Borrominis allzugroßer Hang Neues zu bringen getadelt wird, da er auf diese Weise sich derart von der Regel entfernte, daß er sich der gotischen Manier näherte (p. 81). Auch diejenigen, die früher ganz auf Seiten Borrominis standen, gingen zu Bernini über. Am klarsten spricht sich dies in dem Unterschied aus, der bei Baldinucci zwischen der ersten handschriftlichen Fassung der *Vita Borrominis* und dem später gedruckten Texte besteht. Wie schon auseinandergesetzt (vgl. S. 27), wurden alle gegen Bernini gerichteten Ausführungen gestrichen. Noch ausgesprochener tritt Baldinucci in der *Vita Berninis* auf dessen Seite, indem er gelegentlich des Konfliktes wegen der Glockentürme von St. Peter Borromini als einen wenig dankbaren Schüler Berninis bezeichnet (p. 29). In gleicher Weise verschwanden die gegen Bernini gerichteten Stellen aus der von Passeri geschriebenen *Vita*, als sie 1772 endlich zur Drucklegung kam. Wenn auch im allgemeinen der Ausdruck bewundernder Zustimmung erhalten blieb, so wurde doch die Schlußstelle gekürzt, in der seine technischen Kenntnisse gerühmt werden und die Tatsache hervorgehoben wird, daß er eine einmal gefundene Form nie wiederholte, so daß er als ein »ingegno così ricco e capriccioso« bei jedem Bau Auge und Sinn aufs neue fesselt. Und wenn Passeri mit den Worten schließt, daß nur wenige an Wert mit Borromini zu vergleichen sind, so setzt der spätere Herausgeber hinzu »wenn man ihm gewisse von der Regel abweichende, aber immer geistreiche Kaprizen verzeiht«. Aber auch Bernini sollte der gleichen Kritik nicht entgehen. Schon Pascoli nennt in der *Vita Madernas Berettini, Bernini und Borromini* »tre uomini grandi inventore ciascuno di vaga, saporita, bizzarra e graziosa maniera sono stati il precipizio delle nostre tre belle arti«¹. Er schiebt die Schuld aber vor allem auf die Schüler und Nachfolger, die nachahmen wollten, was unnachahmlich sei.

Allmählich mischt sich in das Urteil über Borromini immer mehr der Ton moralischer Entrüstung, hauptsächlich unter dem Einfluß der französischen Literatur. Filippo Juvara pflegte ihn wegen seiner Abneigung gegen den rechten Winkel »il Calvino dell'architettura« zu nennen². Noch einmal kam, wie schon auseinandergesetzt, die Frage der Maßgeblichkeit von Borrominis Kunst bei der Errichtung der Ostfassade von S. Giovanni in Laterano zur Diskussion. Mit der Entscheidung für Galilei siegte der Klassizismus, der zwar noch viele borromineske Elemente enthielt, im ganzen aber doch völlig anders orientiert war. Milizia fand vernichtende Worte und konnte sich doch dem Zauber von Borrominis Kunst nicht völlig entziehen: »Si scuopre però anche nelle sue maggiori strambalatezze un certo non so che di grande, di armonioso, di scelto, che fa conoscere il suo sublime talento«³.

Erst in jüngster Zeit, nachdem ein deutscher Architekt und Historiker, Cornelius Gurlitt, schon 1887 Worte einer gerechteren Beurteilung gefunden hatte⁴, gewannen auch die Italiener wieder Verständnis für die Kunst eines ihrer größten Architekten. Es ist das Verdienst von Antonio Muñoz, in dieser Beziehung vorangegangen zu sein.

Daß Borromini in Rom keine eigentliche Schule gefunden hat, mag vor allem an

¹ Op. cit. II, 501.

² Cancellieri op. cit. 39, Anm. I.

³ Memorie degli architetti, Bassano 1785, II, 161.

⁴ Gesch. d. Barockstiles in Italien, 355 ff.

dem Fehlen großer Begabungen gelegen haben. In Oberitalien dagegen, der eigentlichen Heimat seiner Kunst, fand sich in Guarino Guarini ein Architekt, der 25 Jahre jünger als Borromini, gerade um die Mitte des Jahrhunderts zu schaffen begann, als dessen Bauten ihre erste überraschend starke Wirkung ausgelöst hatten. Ohne seine Selbständigkeit aufzugeben und unter stärkerer Wahrung heimischer Art strebte er ähnlichen Zielen entgegen, wobei er starke Anregungen von der Kunst Borrominis empfing. Seine große Bedeutung beruht vor allem darin, daß er deren einzelne Elemente, wie die Raumdurchdringung, das In- und Durcheinanderflechten der konstruktiven Teile weit über das hinausführte, was Borromini gewagt hat. Die Anlehnung erkennt man vor allem an der Art, wie Guarini, dem Vorbild von S. Ivo folgend, zumeist die Kuppelwölbung für die Außenansicht im Tambour versteckt, um die ebenfalls von Borromini angestrebte starke Abstufung der Außensilhouette zu erreichen. Bei S. Sudario in Turin wird gleichfalls wie bei S. Ivo die Kuppel von Stufen umzogen und von einer spiralförmig gewundenen Schnecke bekrönt. Die gleiche schneckenförmige Spitze trug der Campanile von S. Gregorio in Messina, wo auch die Endigung in einer Tiara an Borrominis Entwurf für S. Agnese erinnert. In den Schwingungen der Fassaden wird das Vorbild des Orat. di S. Filippo und von S. Carlino alle Quattro Fontane weiterentwickelt, wie die zahlreichen in Guarinis *Architettura civile*¹ publizierten Entwürfe beweisen. Desgleichen führt er bei der Vereinigung von Stiege und Vestibül die Ideen Borrominis weiter, indem er beim Palazzo Carignano die gerundeten Treppenarme um ein ovales Vestibül herumlegt. Trotzdem bleibt seine Kunst von der Borrominis wesentlich verschieden. Ihr fehlen der harmonische Fluß der Bewegung, der sich bei dem älteren Meister vor allem in dem Zusammenklang von Architektur, Dekoration und Skulptur äußert, wie auch die römische Grandezza, die sich in Borrominis Vorliebe für Kolossalordnungen äußert. Zwar sind an Geist und Kühnheit beide Künstler sich ebenbürtig, aber allzusehr verliert sich Guarinis Kunst in das Gebiet des rein Spirituellen und mathematisch Errechneten. Die handwerkliche Liebe zum Detail, die rein künstlerische Freude an dem Sich-Entwickeln einer Form, die durch den ganzen Organismus in einem stark gegliederten Bau gleichmäßig hochgeführt wird, die Durchsetzung der Architektur mit organischem Leben, das sorgfältige Modellieren eines jeden Profiles wird man bei Guarini nicht in annähernd gleichem Maße wie bei Borromini finden.

Nach dieser künstlerischen Seite fand Borromini mehr als bei Guarini einen Vollender in Andrea Pozzo, dessen Kunst ebenfalls eine Mischung oberitalienischer und römischer Elemente aufweist. Die gleiche Empfänglichkeit für den großen Rhythmus einer über bewegtem Grundriß sich aufbauenden Kolossalordnung, die nämliche Vorliebe für das Herausarbeiten des Plastischen für die und Öffnung der Tiefe zeigen sich bei seinen Entwürfen für S. Giovanni in Laterano². Im übrigen betont Pozzo mehr die malerisch-dekorative Seite der Architektur, wodurch er sich von der strengeren Auffassung Borrominis scheidet.

Ist es schon schwierig, den Einfluß Borrominis auf die Entwicklung der italienischen Architektur genauer festzulegen, so wird das Verhältnis gegenüber Frankreich ein noch viel unbestimmteres. Zunächst scheint es, als ob von einer Einwirkung überhaupt nicht die Rede sein kann, so einstimmig lautet die Ablehnung, in der sich der tiefe Gegensatz zweier verschiedener Rassen ausspricht. Zwar kann sich auch

¹ Turin 1737, II, tav. 9, 14, 17, 19, 25, 26, 28, 34.

² Prospettiva de' Pittori ed Architetti, Roma 1693 und 1700. Vgl. auch Fig. 66 in Bd. I, ein Rundbau zur Aussetzung des Allerheiligsten für S. Ignazio. Das kreisrunde tempelartige Geschoß erinnert an den Campanile von S. Andrea delle Fratte, die mit Palmen besetzte Spitze an den Entwurf für S. Giovanni in Oleo.

der Franzose, wenn er als unbefangener Reisender Rom aufsucht, des großen Eindruckes der Bauten Borrominis nicht entziehen. Der zwanzigjährige Marquis de Seignelay beschreibt in seinem Tagebuch unter dem 10. April 1671 in ausführlicher Weise das Innere von S. Carlino¹, wobei er mit den Worten schließt: »Cependant quoyque cette église soit très bizarrement bastie, elle surprend et plaist d'abord«. Dabei ist bezeichnend, daß das Wort »bizarro«, das im Italien des 17. Jhdts. durchaus als besonderes Lob gilt, im tadelnden Sinne gebraucht wird.

Viel absprechender lautet das gleichzeitige Urteil des Fachmannes. Der Architekt Augustin Charles d'Aviler spricht in seinen *Cours d'architecture*² von Geistern, die keinen Zwang ertragen wollen, indem sie kühn behaupten, es sei eine unpassende Ängstlichkeit, nicht zu wagen von der Antike abzuweichen, und es sei unwürdig, nur ein serviler Verehrer zu bleiben, worauf D'Aviler ihnen die Frage vorlegt: Was sie der majestätischen Einfachheit gegenüberzustellen hätten, die untrennbar mit den Werken der ersten Meister der Kunst verbunden sei? Etwa diese zügellosen Freiheiten, diese bizarren Kompositionen, zu denen infolge einer zu großen Lebendigkeit des Genies und vielleicht einer zu großen Nichtachtung der Antike der Chevalier Borromini und alle die, welche das Unglück hatten, ihm zu folgen, gelangt seien? Sobald jedoch d'Aviler mit der Untersuchung der einzelnen Bauten Borrominis beginnt, kann auch er sich der Bewunderung nicht entziehen. Bei der Beschreibung der Nischen in S. Giovanni in Laterano spricht er von einem überraschenden Effekt. Wie sehr auch die Profile bizarr und wider alle Regel seien, so ingeniös wäre die Komposition. Bei S. Carlo alle Quattro Fontane lobt er, daß der Eingang nicht von der Breitseite, sondern von der Spitze der Ellipse aus erfolge, da sich auf diese Weise ein viel zufriedenstellender Anblick ergebe. Im ganzen verharret er jedoch durchaus bei seinem ablehnenden Standpunkt. Auch ein so maßgebender Architekt, wie Claude Perrault, der als Stimmführer der freieren Richtung dem subjektiven Gefühl des Architekten einen größeren Spielraum gestattet, sah in dem durch Borromini vertretenen Barock eine Verirrung, die bis in die zeitgenössische Architektur eingedrungen sei³.

In der späteren Literatur wird dieses Urteil immer mehr zu einem Dogma erhoben, das den italienischen Meister vor allem durch den Makel des moralisch Schlechten verächtlich machen will. Quatremère de Quincy beschäftigt sich in seiner *Encyclopédie méthodique* unter dem Stichwort »Borromini« mit ihm als mit einem Beispiel des Lasters, das, in seiner ganzen Ungestalt aufgedeckt, eines der besten Vorbeugemittel gegen die Ansteckung darstelle. »Interest rei publicae cognosci malos«. Er spricht von dem »trop fameux Borromini« und den »effets trop dangereux de son funeste génie«. In der Beschreibung seines Lebens wird der Neid als die eigentliche Triebfeder dargestellt. Indem er um jeden Preis Ruhm erlangen wollte und den Begriff der Erfindung mit dem der Neuerung verwechselte, glaubte er auf dem Gebiet der Architektur ein Erfinder zu sein, indem er das Gegenteil von dem tat, was vor ihm geschehen war. Daher nahmen alle Formen unter seiner Hand das Wesen eines phantastischen Spieles an. Er habe die Architektur zu einer Art von Tischlerarbeit erniedrigt, deren Formen unabhängig von aller Nachahmung und frei von allen Regeln, ihr Gesetz nur von dem Geschmack des Arbeiters empfangen oder von der Kaprice dessen, der sie nach seinem Belieben verändert. Weiterhin wird Borrominis Dekorationsweise mit der Goldschmiedekunst verglichen. Sie entspräche weder dem Zweck noch dem, was schicklich sei.

¹ *Gaz. d. Beaux-Arts* XVIII (1865) 368.

² Paris 1691, 75.

³ *Ordonnance des cinq espèces de Colonnes*, Paris 1683.

Ganz anders lautet das Urteil im Mund eines Franzosen, der sich wirklich um die Kenntnis von Borrominis Bauten bemüht, wie dies bei Paul Letarouilly der Fall ist¹. Im Innern von S. Giovanni in Laterano fühlt er sich von der Großartigkeit und Majestät des Hauptschiffes überrascht. Der nähere Eindruck sei ganz verschieden, insofern man die Bizarrerien in den Details erkenne. Aber die Ordnung mit Nischen und Arkaden bilde große und majestätische Linien. Weiterhin spricht er von einem »chef d'œuvre du genre excentrique«. Trotzdem man sich durch die Extravaganzen zurückgestoßen fühle, so könne man doch mit der Erkenntnis nicht zurückhalten, daß, wenn das Detail dem Grandiosen der allgemeinen Disposition entsprochen hätte, Borrominis Bauten nach jeder Richtung hin bewundert werden müßten und gerechterweise unter jene Denkmäler zu zählen seien, auf die Rom stolz sein könne. Zu einem ähnlichen Resultat kommt Letarouilly bei S. Agnese. Auch hier verlangt er nicht, daß man die Massenverhältnisse oder die Proportionen verändere, sondern nur, daß man sie von einigen Details reinige. Dieses Urteil ist um so wichtiger, als das Feingefühl für die Proportionen dem französischen Architekten anezogen war. Daß dabei die Frage sich auf die Verwerflichkeit der Detailformen zuspitzt, läßt gerade erkennen, worin sich die Anschauungen der Franzosen am tiefsten von Borrominis Stil unterscheiden. Während letzterer das Ganze aus dem Detail entwickelt, keinerlei Scheidung zwischen architektonischen Gliedern und der Dekoration bestehen läßt, sondern beides zu einem System vereinigt, um die gesuchte volle Einheitlichkeit zu erreichen, zieht der Franzose scharfe Grenzlinien, entwickelt jedes Gebiet der Architektur dem Zweck und Herkommen entsprechend und will gerade das gegenseitige Durchdringen von Dekoration, Architektur und Skulptur vermeiden. Beruhte Borrominis Bedeutung zum großen Teil in einem ausgesprochenen Subjektivismus, der sich frei von allen Fesseln der Konvention fühlte, so konnte er dafür in Frankreich und dessen streng geschlossenem Kulturkreis kein Verständnis, geschweige denn direkte Nachahmung finden.

Trotzdem war die französische Kunst in einem viel zu lebendigen Werden begriffen, als daß sie sich nicht gewisse Elemente dieser, ihr an sich so unsympathischen Kunst nutzbar gemacht hätte. Bei der Feststellung wird der erste Eindruck von besonderer Wichtigkeit sein, den französische Architekten zwischen 1630 und 1640 von den Bauten Borrominis empfangen. In welcher Weise damals vor allem seine neuartigen Grundrißdispositionen einwirkten, spiegelt sich in dem Schaffen Louis Levas wider. Entsprechend dem Hof des Oratorio di S. Filippo Neri rundete derselbe in seinem ungefähr ein Jahrzehnt später entstandenen Hof des Hôtel Lambert in Paris ebenfalls die Ecken ab. In dem Schloß Vaux-le-Vicomte zeigt sich eine Parallellösung zu der Grundrißbildung des Palazzo Barberini. Auch hier ordnet sich in der Mittelachse ein rechteckiger und ein ovaler Raum hintereinander ein². Wenn auch nach anderer Richtung hin Frankreich durchaus nicht allein der nehmende Teil war, so gab doch gerade in dieser Beziehung der italienische Barockstil, wie er bei der gemeinsamen Arbeit von Maderna, Bernini und Borromini im Palazzo Barberini Gestalt gewonnen hatte, für Frankreich einen letzten Anstoß, der eine glänzende Entwicklung im Hotelbau eröffnete. Auch S. Agnese hat in Levas Kirche des Collège des Quatre Nations nachgewirkt, obwohl hier mit Recht die Verschiedenheit der Raumbildung betont worden ist³. Wo der Italiener alles in einem großen Wurf zu erreichen sucht und die einzelnen Elemente in einer Einheit aufgehen läßt, da wägt der Franzose einen Teil

¹ *Édifices de Rome moderne*, Texte 381 u. 497.

² Wie früher nachgewiesen wurde, erstreckt sich Borrominis und Madernas Anteil am Palazzo Barberini im besonderen auf die Bildung des ovalen Gartensaales.

³ Vgl. Brinckmann op. cit. 190.

gegen den andern ab und strebt nach einem Zusammenklang, der die klare Akzentuierung der architektonischen Sprache nicht übertönt.

Von dieser unmittelbaren Einwirkung ist, wie überall im Norden, die spätere zu unterscheiden, die von dem voll ausgebildeten Stil Borrominis ausgegangen ist. Durch die immer stärker werdende Opposition ist sie auf dem eigentlichen Gebiet der Architektur in den Hintergrund gedrängt worden. Als berühmtestes Beispiel ist J. A. Meissoniers Entwurf für St. Sulpice (1726) anzusehen, in dem Elemente der Fassade von S. Maria della Pace durch den Wechsel von konkaven und konvexen Flächen in die Sprache Borrominis übersetzt erscheinen. Wichtiger ist wohl die allerdings nur ganz indirekt wahrnehmbare Einwirkung auf die Ausbildung des Ornaments, das schon unter der Hand Borrominis jenen organischen naturalistischen Charakter angenommen hatte, wie ihn das Rokoko weiterentwickelte. Hatte Borromini zu einer Zeit, als der schwere, die Architekturen gewaltsam zerreißende Barockstil herrschte, in der Biegung und Wellung der Linien den Weg gefunden, der zur Erleichterung und Verfeinerung führte, so erschloß sich damit für die Innendekoration, auf die der Franzose die erlangte Freiheit klug beschränkte, ein fruchtbares Feld. Wenn auch Borrominis Stil durchaus nicht als die einzige Wurzel der Rokokodekoration anzusehen ist, so gebührt ihm doch der Ruhm an erster Stelle genannt zu werden, da von keinem andern Architekten zu gleicher Zeit schon so konsequent die neuen Ideen verfolgt worden sind. Wie sehr die Franzosen selbst diese Tatsache von jeher erkannt haben, dafür mag als Zeuge Cochin in seinen Ausführungen im *Mercure de France* von 1754 und 1755 zitiert sein, der die strengere und freiere Richtung in Angriff und Entgegnung zu Worte kommen läßt: »Oppenord und Meissonier haben sich nach dem Urteil der Zeitgenossen den Stil Borrominis angeeignet und für Frankreich im Sinne einer freieren und heiteren Architektur das Gleiche getan, wie Borromini für Italien¹. Meissonier hat zuerst den alten Gebrauch der geraden Linien überall vernichtet, hat an allen Orten die Gesimse gedreht und anschwellen lassen, sie nach oben, nach unten, nach vorn und nach hinten gekrümmt. In wunderbarer Weise verstand er die Gesimse des härtesten Marmors nach den sinnreichen Bizarrerien der Kartouchen in gefälliger Weise zu biegen. Er brachte jene charmante S-Form der Umrisse in Aufnahme, . . . er wandte sie überall an, und seine Zeichnungen waren eigentlich nur eine einzige Kombination dieser Form in allen möglichen Richtungen . . . mit seinen lieben S-Umrissen ersetzte er alles«. Wie auch hier in der Gestalt Meissoniers Fäden zwischen Frankreich und Italien sich mannigfach verknüpfen, erkennt man aus der Tatsache, daß der Künstler in Turin, dem späteren Brennpunkt dieser Richtung, geboren wurde.

Als ein einheitliches System, als das sich die Kunst Borrominis darstellt, konnte sie in Frankreich keinen Boden fassen. Der einzige Bau in Paris, der seine Prinzipien mit allen Konsequenzen voll entwickelt hat und zur Ausführung gelangt ist, St. Anne, geht auf die Entwürfe Guarinis zurück. Dagegen zeigten die französischen Architekten auch bei der Übernahme der borrominesken Formen die glückliche Fähigkeit, das der eigenen Entwicklung Förderliche zu erkennen und zu verwerten, ohne dabei den ganzen Komplex der fremden Kunst zu übernehmen, der sich mit dem nationalen Charakter nicht vereinen ließ.

Wesentlich langsamer als wie in Frankreich vollzog sich in den deutschen Gebieten die Rezeption des von Borromini und weiterhin von Guarini ausgebildeten Stiles. Um so tiefer und folgenreicher sollten die verhältnismäßig spät aufgefaßten und verarbeiteten Ideen einwirken, so daß sie als eines der Grundelemente angesehen

¹ Auch von Blondel d. J., *Cours d'architecture*, Paris 1771 bis 1777, wie von vielen anderen wird Borromini mit Oppenord und Meissonier in eine Linie gestellt.

werden müssen, aus denen sich die große Blüte der deutschen Baukunst im ersten Drittel des 18. Jhdts. entwickelte. Der Grund der späten Aufnahme lag nicht an einer mangelnden Empfänglichkeit des Deutschen. Schon zu Lebzeiten Borrominis hatte Sandrart die Bedeutsamkeit der römischen Barockarchitektur erkannt, deren Kenntnis er durch eine deutsche Ausgabe von Jacopo de Rossis *Insignium Romae templorum prospectus* der Heimat vermittelte. Auf diesem Wege wurde der Grund- und Aufbau von S. Carlo alle Quattro Fontane in den deutsch sprechenden Gebieten schnell bekannt. Aber es fehlte hier zweierlei, was in Frankreich die rasche Übernahme und Verarbeitung dieser letzten Formulierungen des italienischen Spätbarockes möglich gemacht hatte: Eine Hauptstadt, in der die ganze Kultur zentralisiert war, und die überwiegende Herrschaft des katholischen Glaubens. In Paris mußte man sich nicht wie in Deutschland damit begnügen, die neuen römischen Bauten aus Stichen und durch Reisen kennen zu lernen. Ludwig XIV. hatte die maßgebenden römischen Baumeister zur Teilnahme an der Louvrekonzurrenz auffordern lassen. Die französischen Architekten setzten sich dabei mit den neuen Ideen künstlerisch und literarisch auseinander und gewannen ihnen gegenüber sehr bald eine bestimmte, wie oben nachgewiesen, im allgemeinen ablehnende Haltung. In Deutschland dagegen gab es kein Kunstzentrum, das schon als wirtschaftlicher Faktor die hervorragendsten Architekten der Welt zu seinen Bauten hätte heranziehen können. Und weiterhin mußte sich der von Rom ausgehende Einfluß im allgemeinen auf die katholischen Gebiete beschränken. War ja der italienische Barock aus der propagandistischen Stimmung der Gegenreformation hervorgegangen und ging seine Verbreitung in erster Linie von den Orden aus.

Es wäre jedoch verkehrt, den in den deutschen Gebieten herrschenden Mangel einer straff organisierten Zentralisation und Einheitlichkeit nur nach seiner negativen Seite hin zu werten. Durch keinen Zwang beschwert, konnte sich die individuelle Stammesart in unzähligen Verästelungen um so reicher entfalten. Wo zwei verschiedene Kulturwelten aufeinanderstießen wie in der sächsischen Residenzstadt Dresden, da prägte sich beides in der gegenseitigen Opposition um so charaktvoller aus: Neben Gaetano Chiaveris katholischer Hofkirche, deren Turm Berninis und Borrominis römischen Campanili nachgeschaffen ist, stellt sich in eindrucksvollem Gegensatz Georg Bährs protestantische Frauenkirche, deren Vorbilder in dem gleichgesinnten Holland zu suchen sind.

Ganz Deutschland war auf diese Weise in zwei Lager getrennt. Der römische Einfluß findet sein Zentrum in Wien und breitet sich über Salzburg und München ins Bayrische, über Prag und Dresden nach dem Norden zu aus. Von Prag strahlt der gleiche Einfluß nach Westen ins fränkische Gebiet. Zur Aufnahme des römischen Barocks scheinen gerade die deutsch-slavischen Grenzgebiete besonders prädestiniert gewesen zu sein. Vor allem hat die durch Borromini und Guarini vertretene extreme Richtung in Prag einen geeigneten Boden gefunden. Der Überschwang des Gefühles, die in der Architektur verkörperte schwärmerische Hingabe, das dem bewegungsvollen Charakter der Musik verwandte Auf- und Abswellen der architektonischen Glieder kamen dem Empfinden des böhmischen Volkes entgegen. Dagegen trat in Wien, obwohl es durch Vermittlung zahlreicher italienischer Architekten und Geistlichen den römischen Barock am frühesten übernommen hatte, als in einer mit den großen Kulturzentren in reger Verbindung stehenden Stadt, der französisch-klassizistische Einfluß dem ersteren bald entgegen. Schon kurz nach der Mitte des Jahrhunderts war zunächst in ausgesprochener Anlehnung an römische Vorbilder der längsliegende elliptische Grundriß mit Kapellennischen in den Haupt- und Diagonalachsen in Carlo

Carlones Wiener Servitenkirche (1651 bis 1670) aufgetaucht. Ist dieselbe noch ohne Borrominis Bauten denkbar, wie nahe sie diesen auch steht, so tritt die direkte Ableitung in der Piaristenkirche Maria-Treu um 1700 auf. Die Fassade verläuft nach dem Vorbild von S. Carlino alle Quattro Fontane in wellenförmiger Schweifung. Im Innern sind die acht Seiten des Zentralraumes konvex vorgewölbt und wird die Kuppel von acht entsprechenden Bogen getragen. Auf diese Weise ist der italienische Barock zu einem Vermittler spätantiker, in der Villa Hadriana und in S. Lorenzo in Mailand überlieferter Baugedanken geworden. Der spezifisch deutsche Charakter spricht sich dabei in dem gewaltigen Deckengemälde der Kuppel aus. An Stelle des italienischen Strebens nach einer auch das komplizierteste Gebilde zusammenfassenden Raumeinheit dominiert die nordische Neigung nach Auflösung der festen Flächen in die unendliche Ferne eines gemalten Himmels.

Erscheinen diese Kirchen nur als typische Beispiele einer nach handwerklichen Grundsätzen von italienischen Meistern gepflegten Baukunst, so tragen die Bauten Fischer von Erlachs den Stempel einer individuellen Künstlerpersönlichkeit. An Stelle des Italieners, der im Norden sich zwar den veränderten Ansprüchen anpaßt, aber doch eine innerliche Verbindung mit seinen Aufgaben nur in seltenen Fällen zu finden wußte, tritt nunmehr der Deutsche, dessen angeborene Veranlagung nach langem Brachliegen zur Entfaltung drängt und der in den heimischen Bauten eine weit zurückreichende Tradition fortsetzt. Der Anstoß aber kam von Italien. Zumeist war es ein römischer Aufenthalt, der eine Steigerung der eigenen Persönlichkeit gebracht hatte, die sich zu der stolzen Freiheit italienischen Künstlertums erhob. Wie stark gerade bei Fischer die Erinnerung an Borrominis Bauten nachwirkt, zeigt die Fassade der 1694 bis 1702 erbauten Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, die sich mit ihren geschwungenen Seitenteilen und der Verbindung von Fassade, Kuppel und Türmen eng an S. Agnese in Piazza Navona anlehnt¹. Auch in der bei allen Bauten Fischers zu beobachtenden Vorliebe für die Grundrißform der längsliegenden Ellipse zeigt sich der Borrominis Art verwandte Stilwille, den Bau der Tiefe nach zu erschließen. Damit verbindet sich vor allem bei Fischers Salzburger Kollegienkirche eine starke Betonung der Vertikalen, wie sie in Italien nirgends so ausgesprochen als bei Borromini hervortritt. Dem nordischen Barock, der aus angeborener Neigung zur Gotik zurückstrebte, mußte gerade diese Tendenz in den Werken Borrominis als wesensverwandt erscheinen. In seinen späteren Bauten entfernte sich Fischer von Erlach unter französischem Einfluß immer mehr von seinen italienischen Vorbildern. Trotzdem bleibt der Ausgangspunkt auch dann noch erkennbar. So spricht sich bei der Wiener Karlskirche (1716 bis 1727) in der stark ausgeprägten architektonischen Gliederung und dem Streben nach monumentalen Formen die Schulung an Borrominis Bauten aus, wenn auch die Durchführung ruhiger Horizontallinien den kommenden Klassizismus ankündigt. Die noch stärker unter italienischem Einfluß stehende Stilstufe vom ersten Jahrzehnt des 18. Jhdts. wird in Wien durch die Peterskirche charakterisiert, bei der ganz nach Borrominis Vorbild die Massigkeit eines kuppelgekrönten Zentralbaues durch konkave Einziehungen der Fassadenflächen gemildert wird.

Einen noch fruchtbareren Boden als in Wien sollte Borrominis Stil, wie schon oben erwähnt, in Prag finden. Böhmen hat ja von jeher mehr als irgend ein anderer Teil des einstigen deutschen Kaiserreiches den italienischen Vorbildern offen gestanden. Während die deutsche Renaissance in Prag überhaupt keinen Boden fassen konnte,

¹ Einen weiteren Beleg für die engen Beziehungen zwischen Borromini und dem Kreis von Fischer von Erlach gibt ein in der Sammlung Artaria aufbewahrter, Fischer nahestehender Entwurf für eine Ovale Kirche, der sich unmittelbar an die Entwürfe für S. Carlino (Fig. 7) anlehnt.

schuf gleichzeitig Paolo della Stella in dem Belvedere ein Kunstwerk rein italienischen Stiles. Für die deutschen Baumeister bedeutete die Berührung mit dem schon durch seine verschiedene Herkunft ganz international orientierten böhmischen Hochadel nicht nur ein reiches Betätigungsfeld, sondern auch die direkte Verbindung mit dem italienischen Barock. Unter diesem Einfluß hob sich Ende des 18. Jhdts. das Geschlecht der Dientzenhofer aus handwerklicher und provinzieller Beschränktheit zu dem Rang großer Architekten empor. Dadurch, daß ein Zweig in Franken tätig war, wurden dieselben zugleich zu wichtigen Vermittlern des italienischen Einflusses für die mitteldeutschen Gebiete. Schon in den Bauten Georg Dientzenhofers, der Zisterzienserkirche in Waldsassen (1685 bis 1704) mit ihren elliptischen Flachkuppeln¹ und der Wallfahrtskirche Kappel (1685 bis 1689), tritt die Berührung mit Borrominis Stil hervor. Letztere weist mit ihrer aus drei Halbkreisen zusammengesetzten Grundrißform, die durch den rhythmischen Wechsel schmaler und breiter Pilasterintervalle gegliedert wird, im besonderen Analogien mit S. Ivo della Sapienza auf. Von außerordentlicher Wichtigkeit ist das Verschieben scharfkantig sich brechender Ecken und das damit verbundene Schrägstellen der Pilasterpaare. Damit war ein Formelement gefunden, das für die Bauten der Dientzenhofer auch weiterhin charakteristisch bleibt. Christoph und sein Sohn Kilian Ignaz übertrugen, dem Vorbild Guarinis² folgend, im Innern von St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag (Grundstein 1673, Beginn 1703) und St. Margaret in Břevnov (1714 geweiht) das System der schräggestellten Pilasterpaare auch auf die Seitenwände von Langhauskirchen, indem die einzelnen Joche elliptische Grundrißformen annehmen und sich gegenseitig durchdringen. Wie in S. Carlino schließen sich die Kapellen als flache Nischen an den Hauptraum an, mit dem sie eine unlösbare Einheit bilden, während windschiefe Gurten das System auch auf die Decke übertragen. Welch allgemeine Bedeutung das einmal gefundene Prinzip für Mitteldeutschland gewann, zeigt die von Johann Dientzenhofen in Banz (1710 bis 1718) und von Balthasar Neumann in Vierzehnheiligen (1743) vollzogene Weiterbildung. Ein weiterer Bau von Johann Dientzenhofer, der Dom von Fulda, knüpft mit dem Wechsel schmalerer und breiterer Pilasterintervalle der Langhauswände, denen in den Seitenschiffen kurze Tonnengewölbe und breitere Flachkuppeln entsprechen, an Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano an. Auch in Bezug auf den Außenbau wird man in dem gleichen Kreis, so an der Prager St.-Nikolaus-Kirche, eine weitgehende Annäherung an Borrominis Formen finden. Wie die ganze Fassade in einer wellenförmigen Grundrißlinie geschwungen ist, so erscheinen auch die Giebelformen in gekrümmten Kurven geführt.

In Bayern fand die freiere Richtung einen weniger günstigen Boden. Im Vergleich zu Österreich war man überhaupt in der Aufnahme der italienischen Elemente etwas zurückhaltend. Das Vorhandensein einer großen Residenz war dem Weiterwirken einer so sehr der individuellen Freiheit bedürftigen Kunst wie der Borrominis nicht günstig. Doch sind auch die Bauten des großen bayrischen Architekten Johann Michael Fischer wie St. Anna im Lehel in München, und die Kirchen in Rott am Inn und Berg am Laim ohne Borrominis Vorbild nicht denkbar. Dagegen ist die Baukunst des Domenikus Zimmermann trotz der ausgesprochenen Vorliebe für elliptische Grundrißformen so sehr im Volksmäßigen verankert, daß die italienischen Bauten nur als ganz ferne Vorbilder eingewirkt haben.

¹ Die Verbindung mit Prag ist hier durch den Prager A. Leutner gegeben, nach dessen Entwurf von Dientzenhofer gebaut wurde.

² Die direkte Verbindung Guarinis mit dem Prager Kunstkreis ergibt sich aus seinem für die Prager Marienkirche in Öttingen gelieferten Entwurf (vgl. Guarini op. cit. II, tav. 19 bis 21).

Im Bereich der katholischen Landesteile bleibend, taucht Borrominis Einfluß auch weiter im Norden am Rhein in dem Schaffen Johann Konrad von Schlauns auf. Derselbe hatte in den Jahren 1721/1722 während seines römischen Aufenthaltes sorgfältige Aufnahmen von S. Agnese in Piazza Navona, S. Ivo della Sapienza und S. Andrea al Quirinale eigenhändig ausgeführt¹. Die spätere Einwirkung dieser Studien spricht sich vor allem in Schlauns Clemenskirche in Münster (1732 bis 1751) deutlich aus. Nach dem Vorbild von S. Ivo gruppiert er um einen kreisförmigen Grundriß sechs Kapellen von wechselnden Formen, vermeidet einen Tambour und läßt nach außen die Kuppel nicht hervortreten. Die Fassade schmiegt sich in S-förmiger Schwingung dem Eckbau an. Während sich so die Ideen Borrominis in ihren grundlegenden Zügen noch immer lebendig erweisen, ist Schlaun in bezug auf den Innenaufriß, vor allem in der Stellung der gekuppelten Säulen, mehr dem klassizistischen Vorbild von Berninis S. Andrea al Quirinale gefolgt.

Sporadisch tritt Borrominis Einfluß auch noch weiter im Norden, wie z. B. an dem spiralförmig hochgeführten Rathausturm von Kopenhagen, hervor. Bis tief in die Zeiten des Klassizismus behauptete sich sein Einfluß vor allem an den Orten, wo er eine Zeitlang unbestritten geherrscht hatte. Noch 1765 beruft sich Johann Georg Schmidt, Ratsbaumeister in Dresden, in der Erwiderung auf die Beurteilung seiner Pläne für die Kreuzkirche durch Krubsacius auf Borromini, Bähr und Chiaveri. Im Besitz der neuesten ästhetischen Doktrin erwidert Krubsacius von oben herab: »Allerdings hat Borromini, wie jeder weiß, Ende des vorigen Jahrhunderts eine ganz neue Baukunst, z. B. von anderthalb Pilastern, verkehrten Kapitellen, gebrochenen Frontons, geschnierkelten Fenstern, gekröpften und eingebogenen Simsen eingeführt, die in Italien gefiel, noch Mode ist und sich täglich verschlimmert, was nicht jeder weiß. Aber man darf nicht nach Beispielen, sondern nur nach festen Regeln und Prinzipien bauen«. Hagedorn fügt diesem Urteil noch das Winckelmann nachgesprochene Wort hinzu: »derselbe [Borromini] ist im Gebiet des Geschmacks nicht zuverlässiger als Marino unter den italienischen Dichtern«². Und doch wird der heutige Beurteiler, wenn er die bescheidenen Leistungen der Dresdner Klassizisten vom Schlage Krubsacius mit dem Werk des Ratsbaumeisters Schmidt vergleicht, der als letzter eine Kette großer, in unmittelbarer Berührung mit dem italienischen Barock stehender Meister abschließt, nicht zweifeln, auf welche Seite er sich zu stellen hat.

Die Berührung mit der italienischen Kunst hatte die besten Kräfte Deutschlands frei gemacht und zur schöpferischen Arbeit angeregt. Mit einem die Materie mit der Kraft der Phantasie formenden Können fand der deutsche Architekt zugleich ein inniges Verhältnis zur Kunst, das seinen Genius beflügelte und über die Schranken wirtschaftlicher und kultureller Beengtheit emporhob. Einen Bau mit der gleichen Gefühlsbewegung zu erfüllen, Architektur, Dekoration und Skulptur zu einem organisch zusammenhängenden Ganzen zu vereinen, das an Reichtum und individuellem Charakter einem Naturgebilde ähnelt, mit der gleichen Liebe das geringste Detail, in dem schon die Form des Ganzen beschlossen liegt, wie den von monumentaler Gesinnung erfüllten Gesamtbau zu umfassen: alles dies ist durchaus deutsch, wie es vorher in Borrominis Schaffen italienisch war. Zwei Nationen offenbaren in dem gleichen Streben eine tiefe innere Verwandtschaft. Vor allem andern hat die Möglichkeit, Architektur und Skulptur in unmittelbare Beziehung zu setzen, für Deutschland ein Signal bedeutet, dem wir eine Fülle der genialsten Schöpfungen verdanken. Wenn man an dem Münchener Johanneskirchlein den betenden Heiligen von der sich vorwölbenden

¹ Antiquariat W. Hiersemann, Leipzig, Katalog 441 n. 549.

² Paul Schumann, Barock und Rokoko, Dresden 1885.

Fassade wie von einer Woge emporgehoben und die architektonische Form in einen direkten Gefühlsausdruck sich umsetzen sieht, so wird man an die ein halbes Jahrhundert früher entstandene Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane zurückdenken, die dem nach Rom pilgernden Deutschen zuerst das gleiche Bild geboten hatte. Haben wir bei Bernini stets gefunden, daß die Architektur zum Träger der Skulptur wird, so zeigt sich in den Bauten Borrominis wie in denen der deutschen Meister die entgegengesetzte Tendenz, die das organische Leben direkt aus den architektonischen Gliedern emporsteigen läßt, so daß eine neue Einheit entsteht. Jede Starrheit ging damit dem Bauwerk verloren. Wie von der Hand eines Bildhauers scheint der Dresdner Zwingerpavillon modelliert und gewinnt dadurch im ganzen nur an architektonischer Wirkung. Der gleiche Geist, der Borrominis Schaffen beseelte, ist auch hier tätig gewesen: Freiheit einer Persönlichkeit, die sich doch von aller Willkür fernhielt, ihre Kraft in dem Anschluß an eine alte Tradition fand und sich als Ziel die Erfüllung rein architektonischer Forderungen setzte. Als letztes und wichtigstes Resultat der Lebensarbeit Francesco Borrominis erscheint etwas rein Geistiges, das über alle nationalen und zeitlichen Grenzen hinausgeht.

SYNCHRONISTISCHE TAFEL.

Borrominis Bautätigkeit			Pontifikate	Gleichzeitige italienische Bautätigkeit
1599	Borromini *		1599	1599
1600			1600	1600
1601			1601	1601
1602			1602	S. Alessandro in Mailand begonnen 1602
1603			1603	1603
1604			1604	1604
1605			1605	1605
1606			1606	1606
1607			1607	1607
1608	Aufenthalt in Mailand		1608	1608
1609			1609	1609
1610			1610	1610
1611			1611	1611
1612			1612	S. Carlo ai Catinari 1612
1613			1613	1613
1614	Ankunft in Rom — Steinmetzarbeit in St. Peter		1614	1614
1615		unter Maderna	1615	1615
1616			1616	1616
1617			1617	1617
1618	Cherubimsköpfe in der Portikus u. über dem Attikarelief		1618	1618
1619			1619	1619
1620			1620	1620
1621			1621	1621
1622			1622	1622
1623	Beginn der Arbeit an den Nischen und Kapellen der Kuppelfeiler		1623	1623
1624			1624	1624
1625			1625	1625
1626			1626	1626
1627		unter Leitung Madernas	1627	1627
1628			1628	1628
1629	Beginn der Arbeit unter Bernini		1629	1629
1630		unter Leitung Berninis	1630	1630
1631	Baldachin von St. Peter		1631	1631
1632			1632	1632
1633			1633	1633
1634			1634	1634
1635			1635	1635
1636			1636	1636
1637			1637	1637
1638			1638	1638
1639			1639	1639
1640			1640	1640
1641			1641	1641
1642			1642	1642
1643			1643	1643
1644			1644	1644
1645			1645	1645
1646			1646	1646
1647			1647	1647
1648			1648	1648
1649			1649	1649
1650			1650	1650
1651			1651	1651
1652			1652	1652
1653			1653	1653
1654			1654	1654
1655			1655	1655
1656			1656	1656
1657			1657	1657
1658			1658	1658
1659			1659	1659
1660			1660	1660
1661			1661	1661
1662			1662	1662
1663			1663	1663
1664			1664	1664
1665			1665	1665
1666			1666	1666
1667	Borromini †		1667	1667

TAFELN

(Vergleiche auch das beschreibende Verzeichnis der Tafeln
am Schlusse des Buches, Seite 131 ff.)

ANMERKUNG BEZÜGLICH DER ABBILDUNGEN.

Eine Anzahl von Abbildungen wurde nach Aufnahmen der unten aufgezählten Firmen hergestellt:

Anderson: Taf. 1, 37, 49, 85, 86, 93.

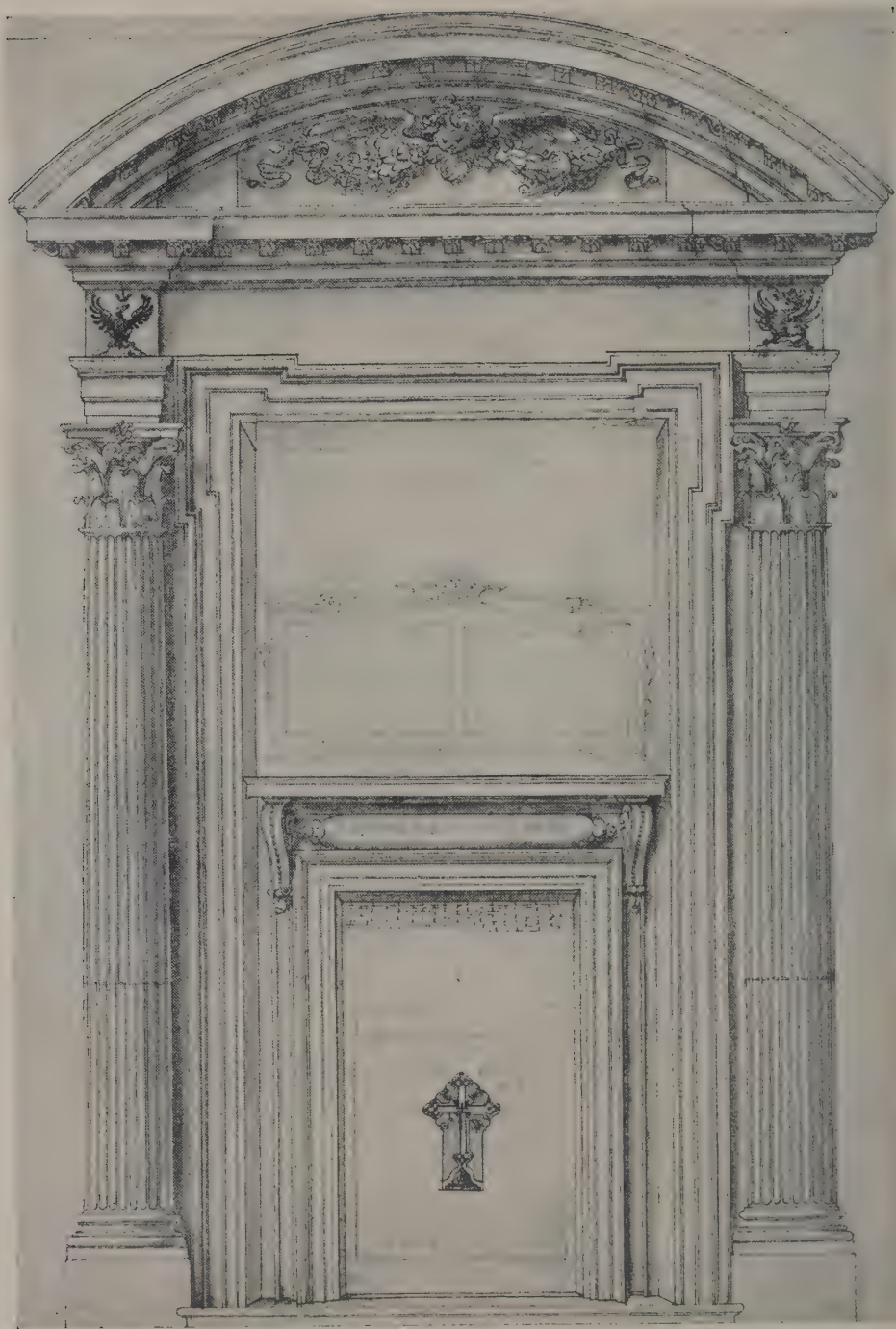
Alinari: Taf. 4, 9, 11, 13, 19, 94, 95, 116, 2, 122.

Crudo (Magni, *Il Barocco di Roma*): Taf. 6, 8, 19, 71, 78, 82, 91, 97, 115, 116, 1, 127.

Fernerhin wurde eine große Anzahl von Photographien des römischen Photographen Romualdo Moscioni verwendet, der mit seinen seit Jahrzehnten selbständig hergestellten Aufnahmen der Forschung durchaus vorangegangen ist. A. Muñoz stellte mir liebenswürdigerweise für Taf. 3, 12, 50, 79—82, 106 eigene Photographien zur Verfügung. Eine Reihe der schönsten Aufnahmen hat der ausgezeichnete Photograph Cesare Faraglia nach Angaben des Verfassers in sorgfältigster Weise ausgeführt (Taf. 46, 53, 55, 70, 74, 2, 75, 110, 112, 113).



S. Pietro in Vaticano



S. Pietro in Vaticano
Porta Santa



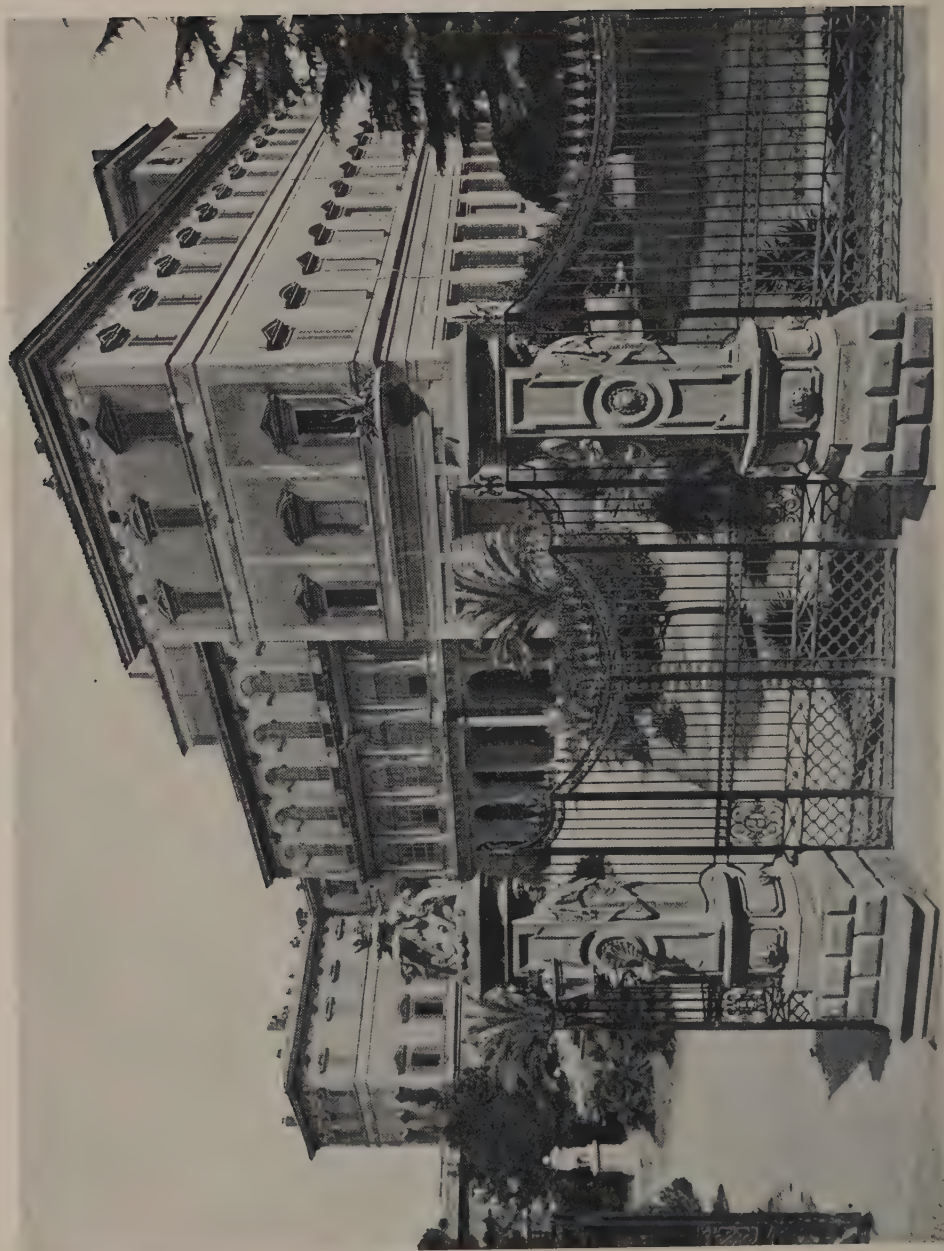
1



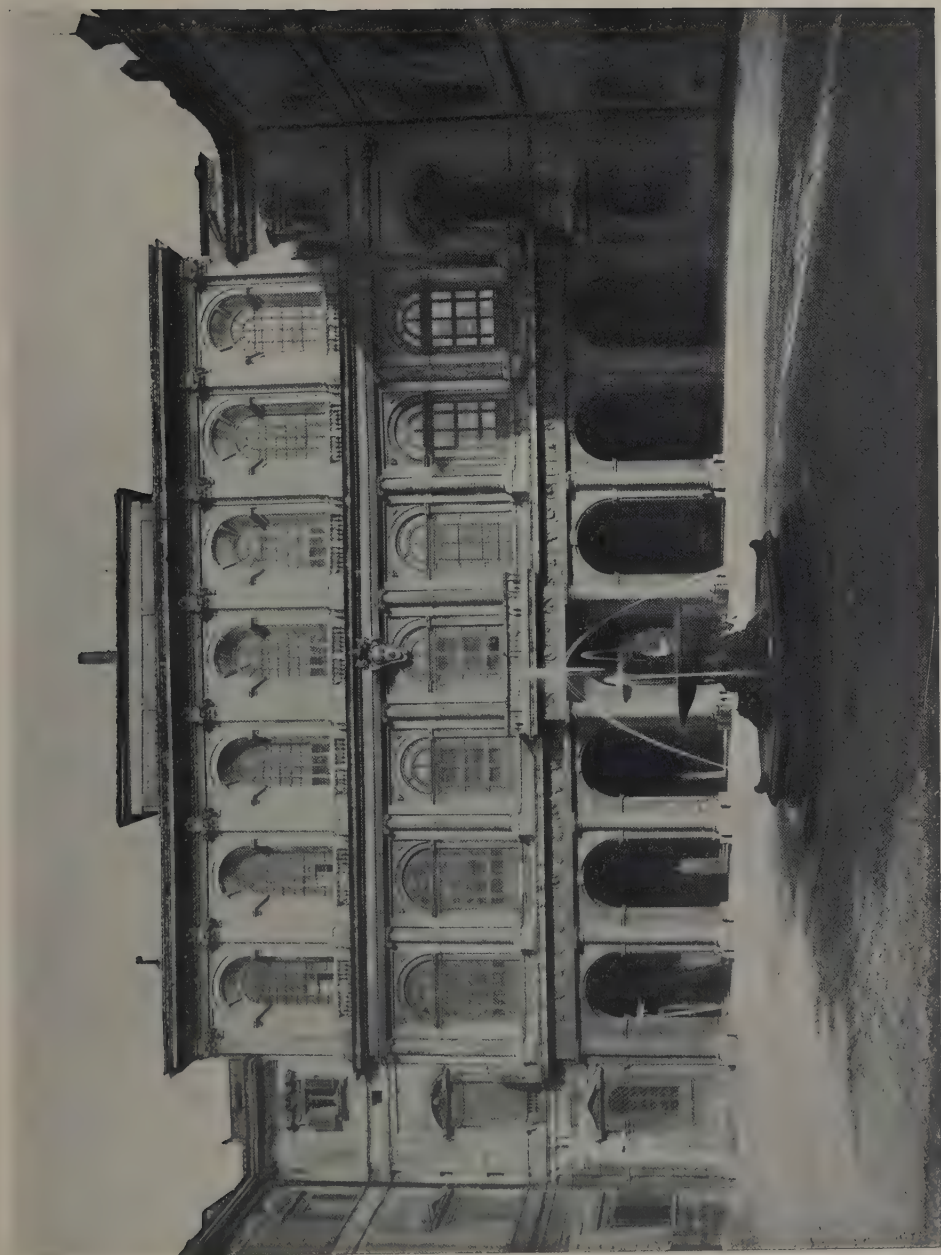
2

S. Pietro in Vaticano

1. Cherubino. 2. Cappelle sotterranee



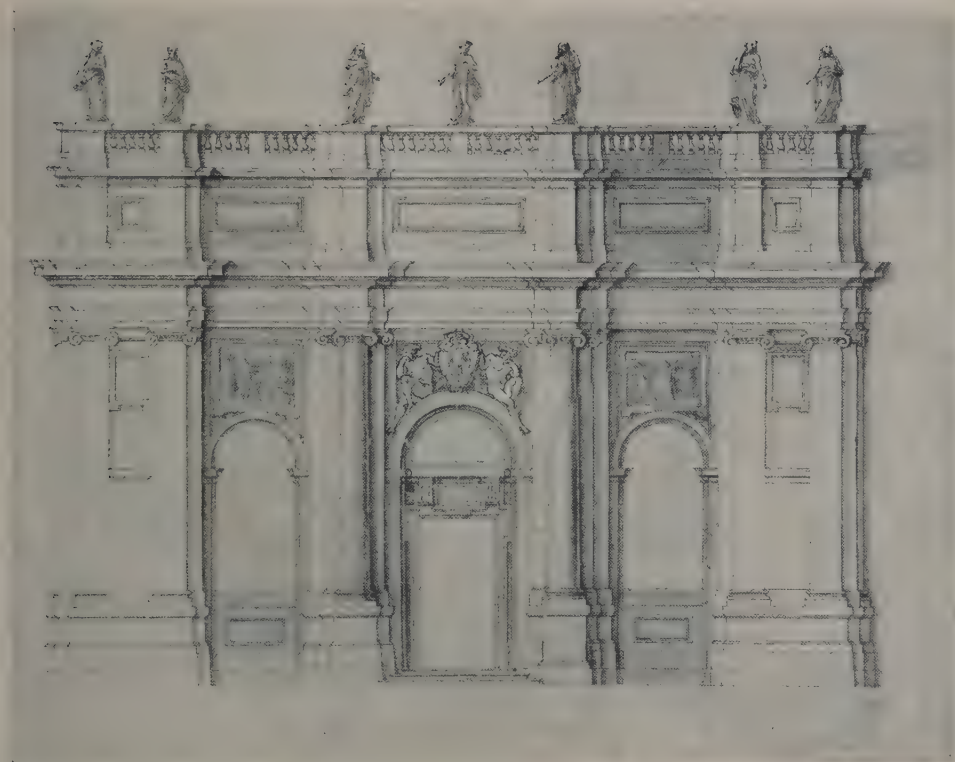
Palazzo Barberini



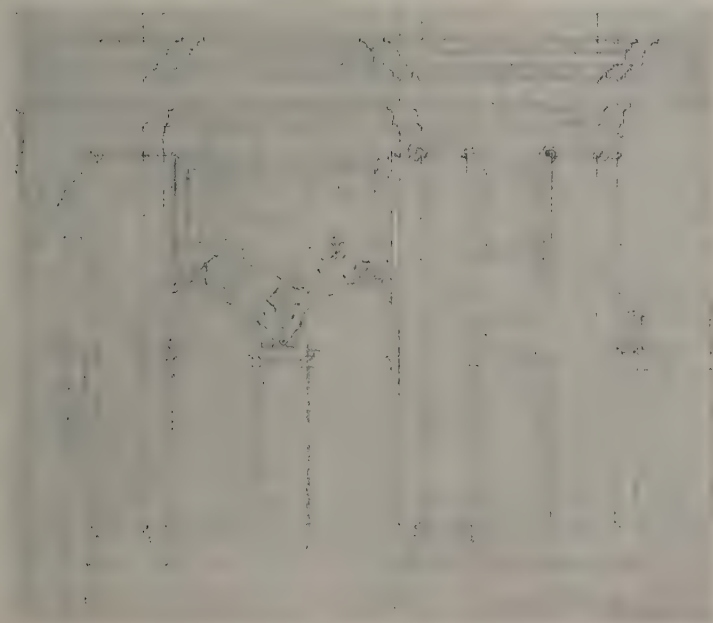
Palazzo Barberini



Palazzo Barberini



Carlo Maderna



Carlo Maderna

Palazzo Barberini



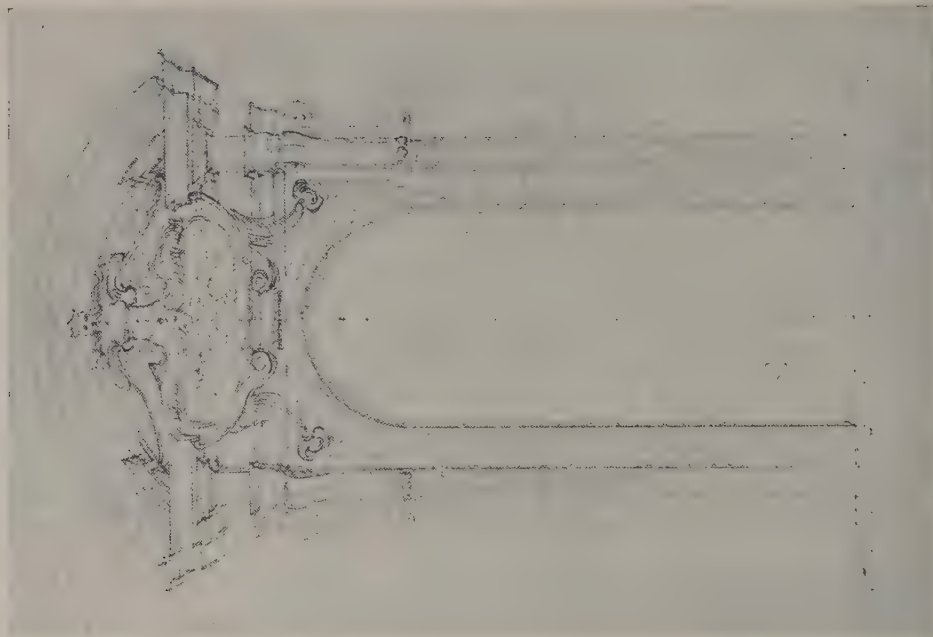
Fr. Borromini

Palazzo Barberini



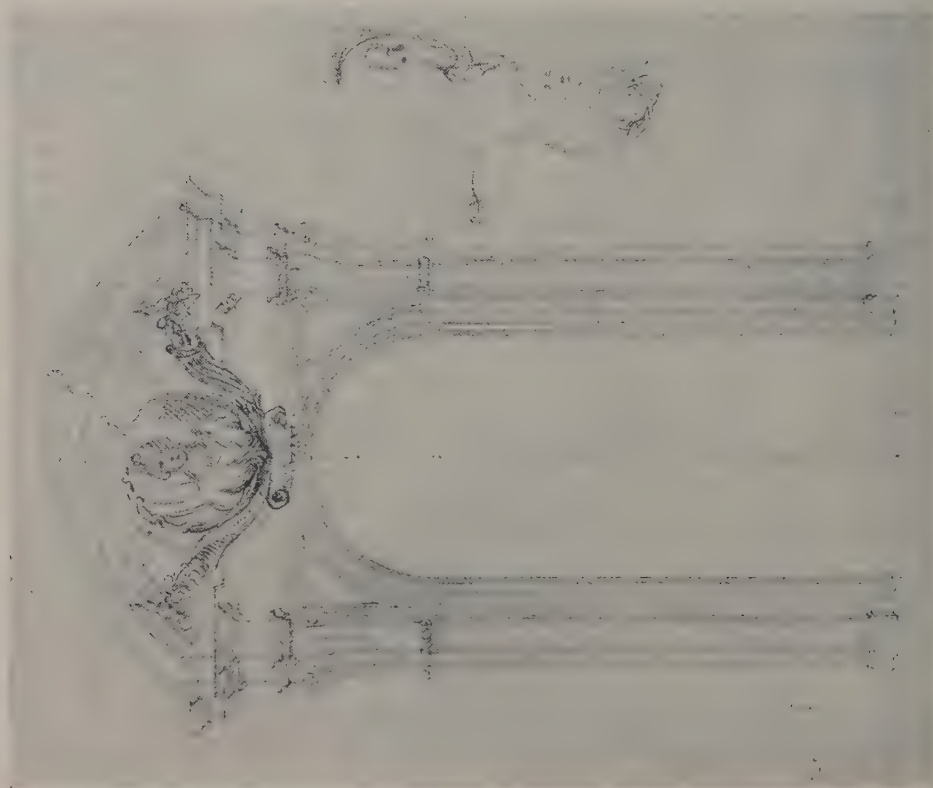
L. Bernini

Palazzo Barberini



L. Bernini

Palazzo Barberini



L. Bernini



L. Bernini

Palazzo Barberini



S. Carlo alle Quattro Fontane
Sagrestia



S. Carlo alle Quattro Fontane
Chiostro



1

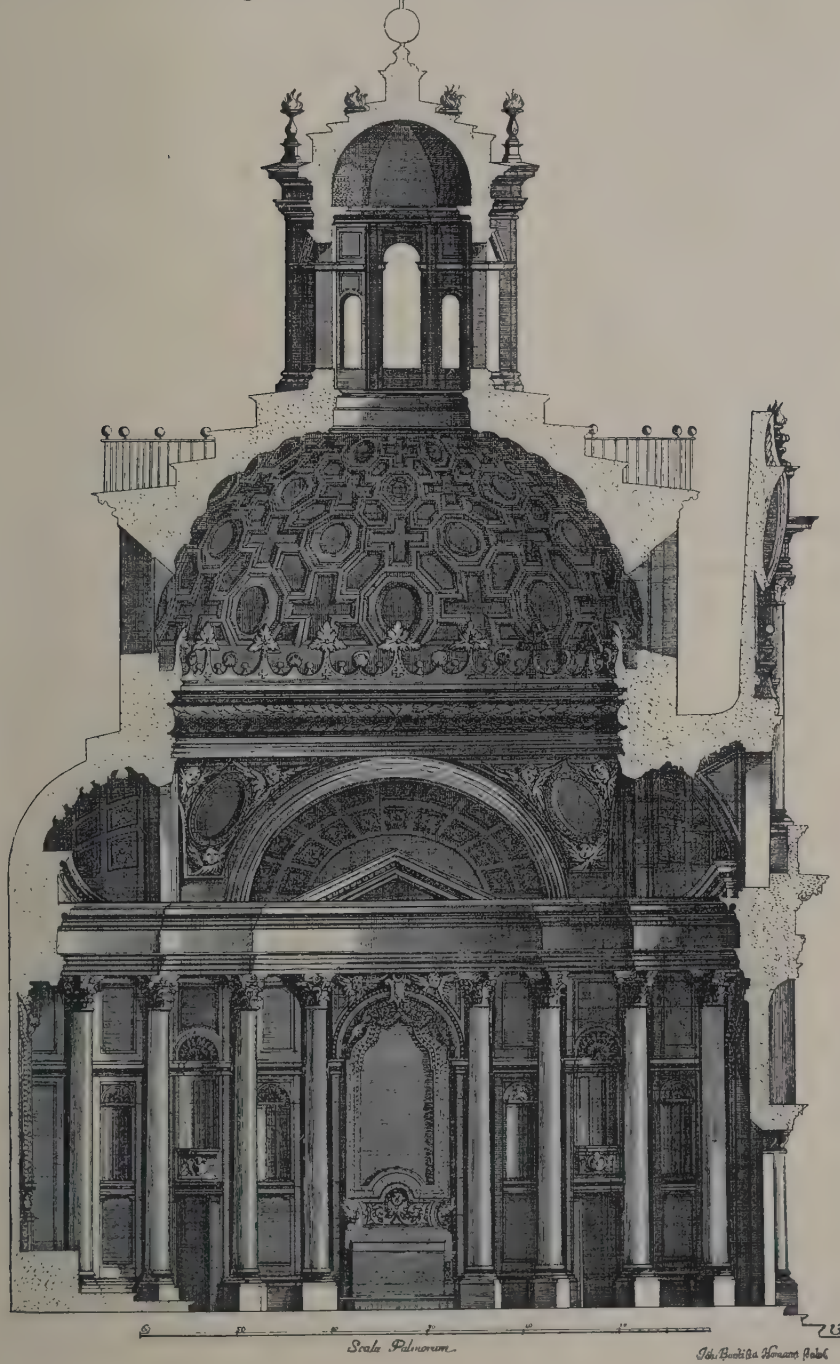


2

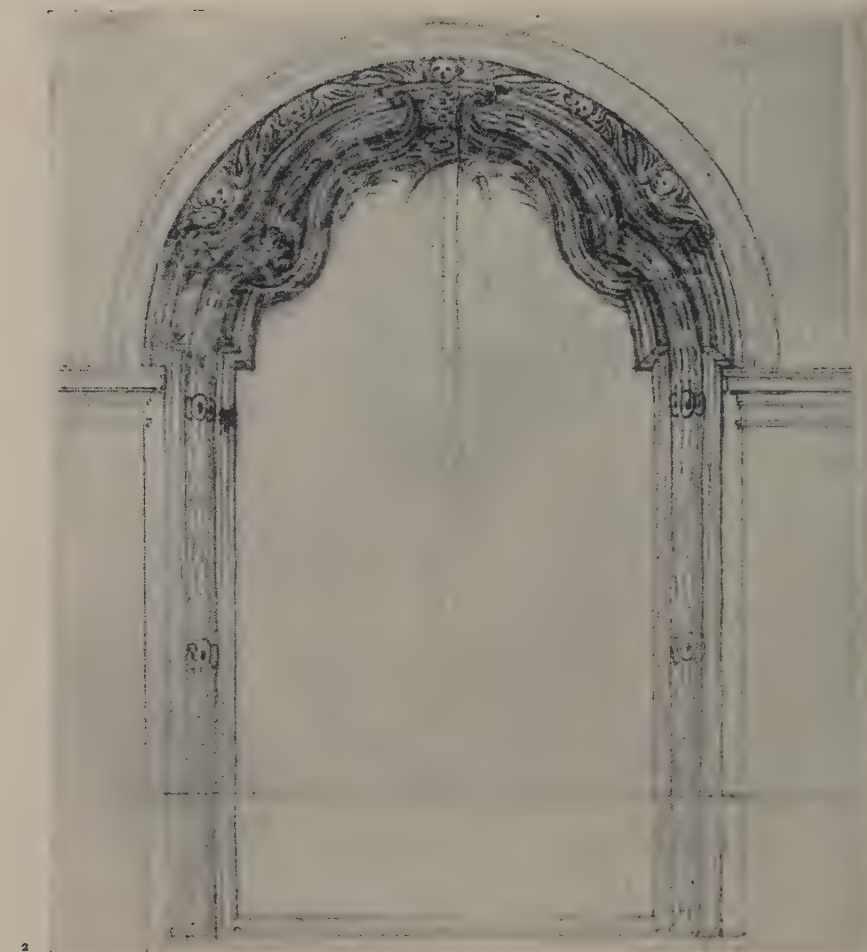
S. Carlo alle Quattro Fontane

Chiostro

ASPECTUS INTERIOR TEMPLI S. CAROLI AD QUATUOR FONTES
EQ. FRANCISCO BORROMEO ARCHITECTO.



S. Carlo alle Quattro Fontane
(Insig. Rom. templ. prosp.)



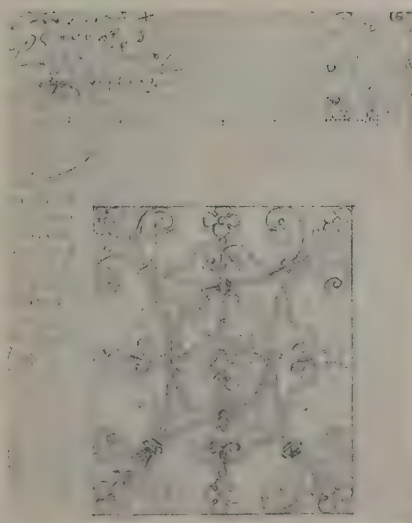
S. Carlo alle Quattro Fontane



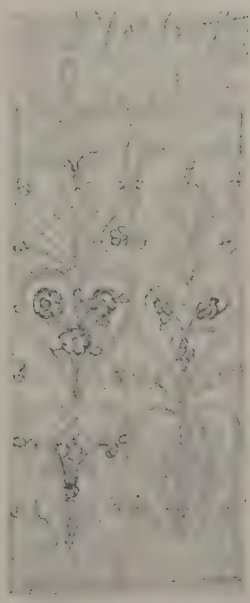
1



2



3



4

S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



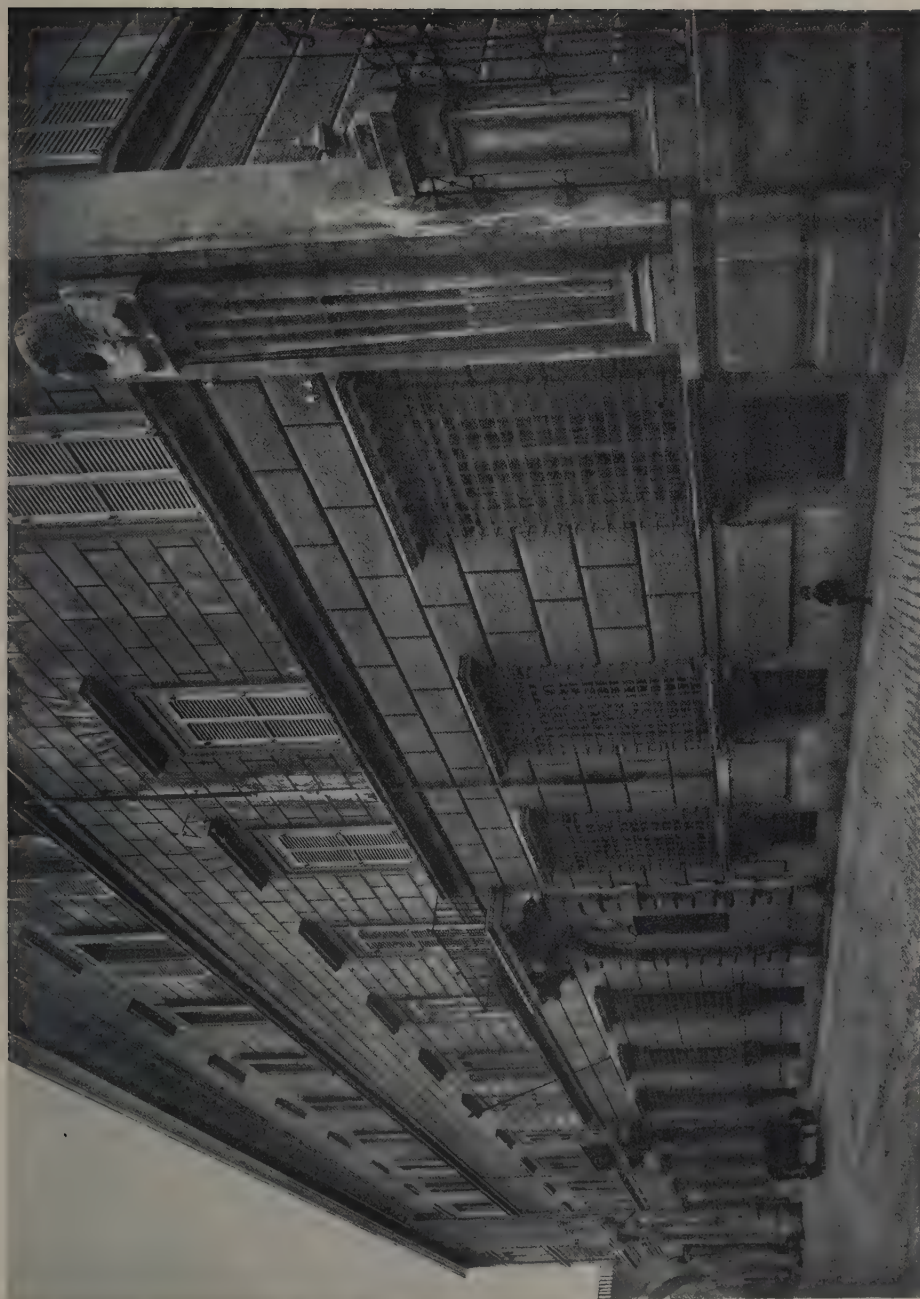
S. Carlo alle Quattro Fontane



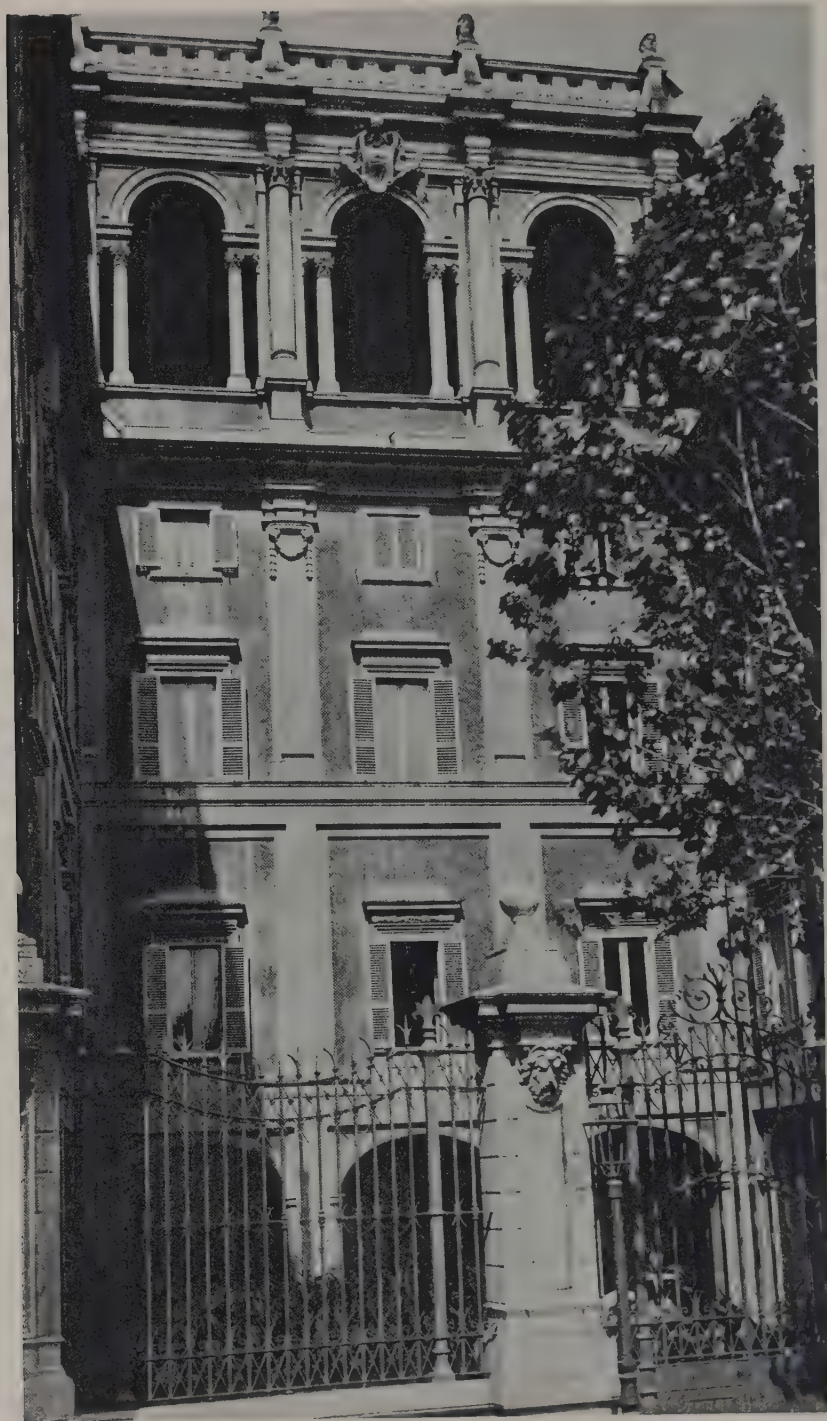
Palazzo Spada



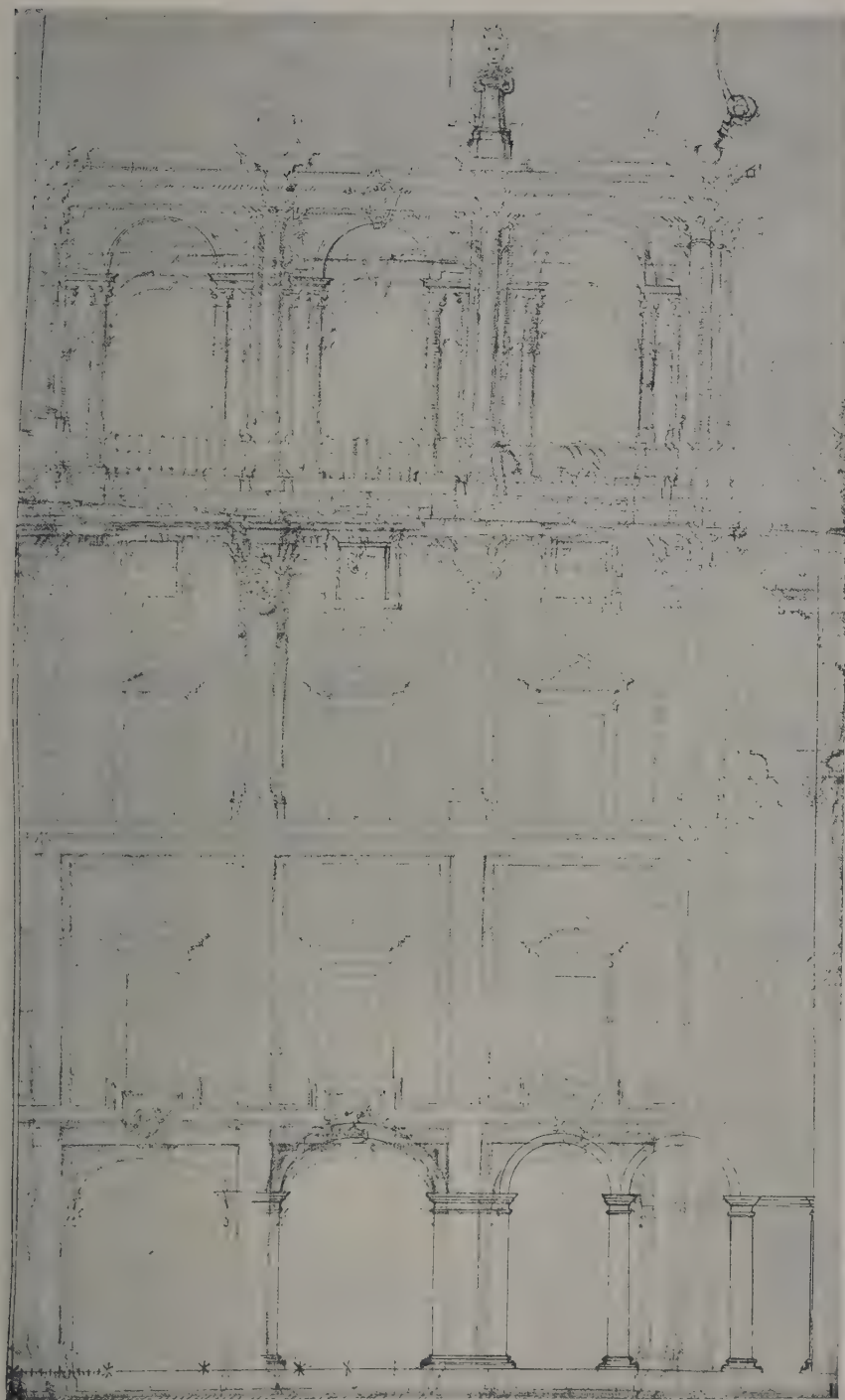
Palazzo Spada



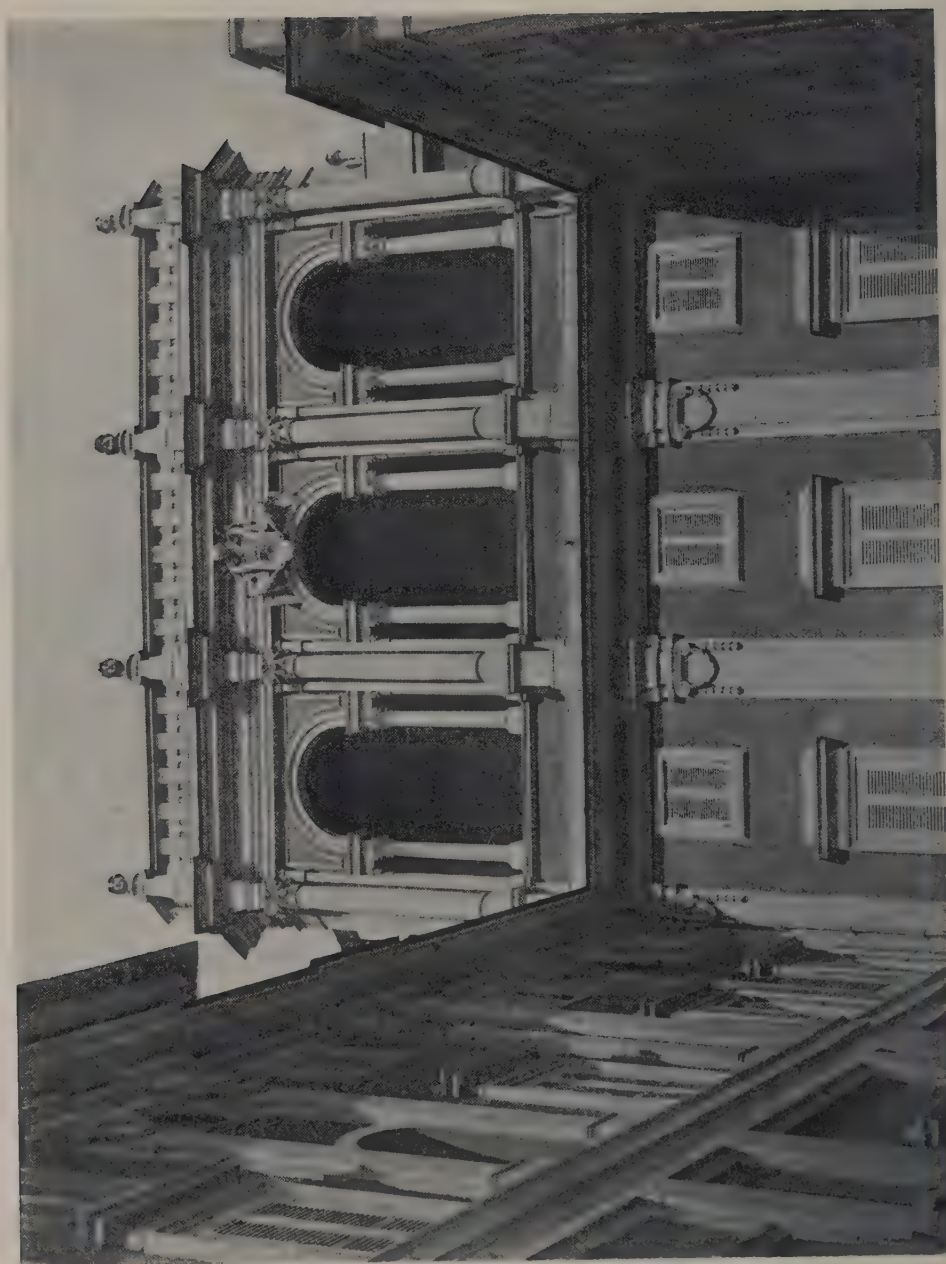
Palazzo Falconieri



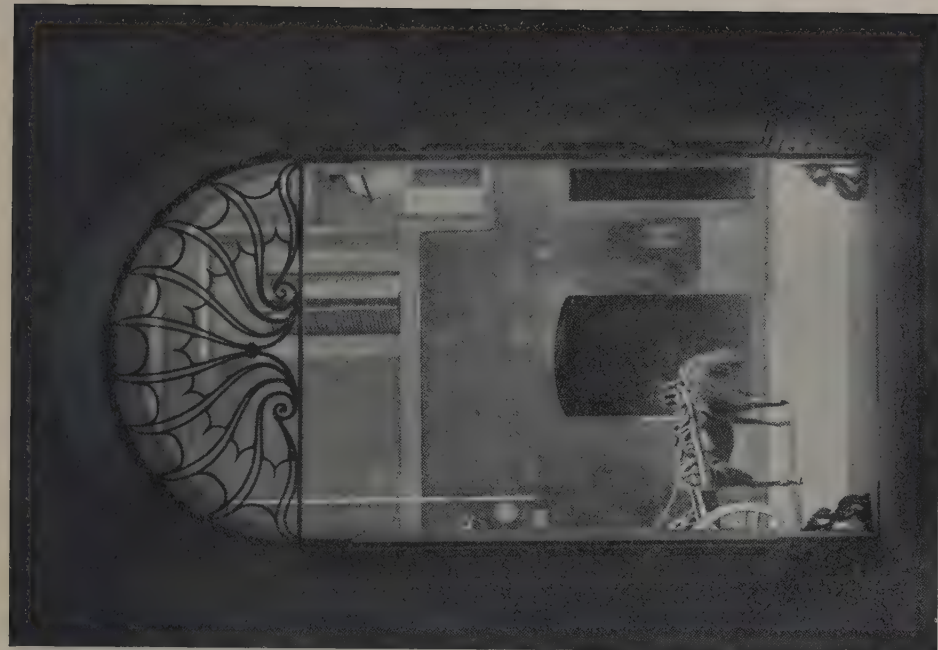
Palazzo Falconieri



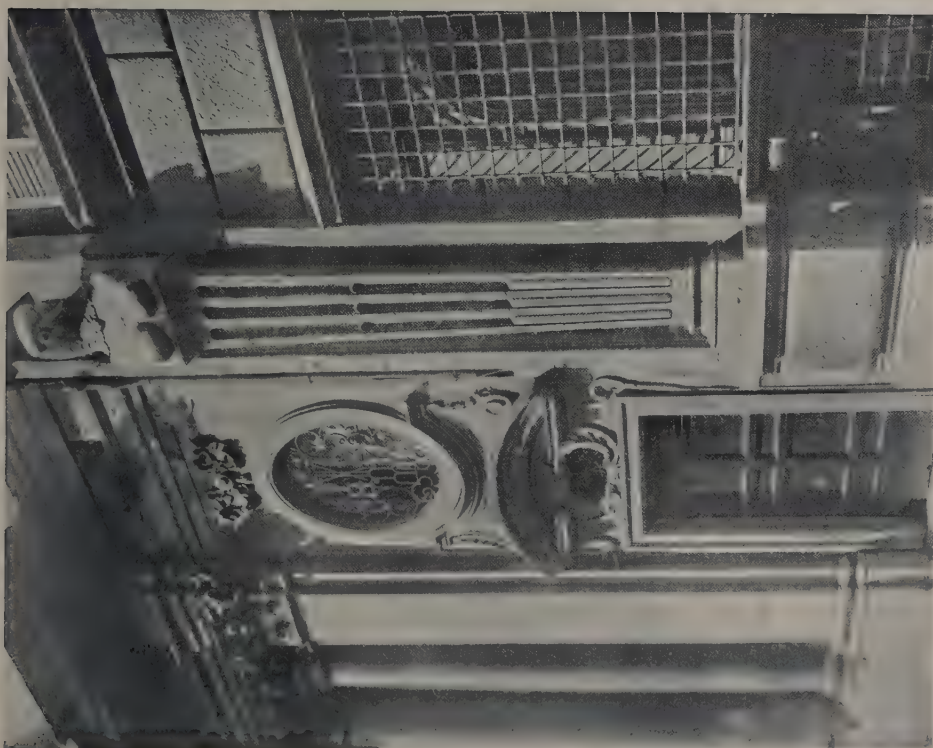
Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



2

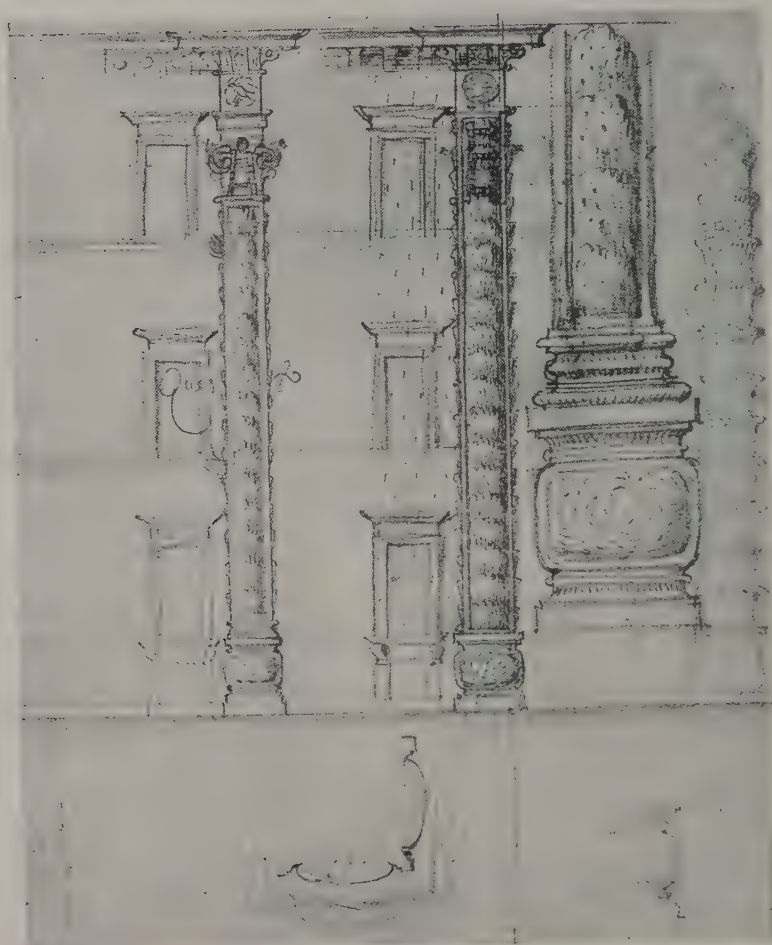


1

Palazzo Falconieri

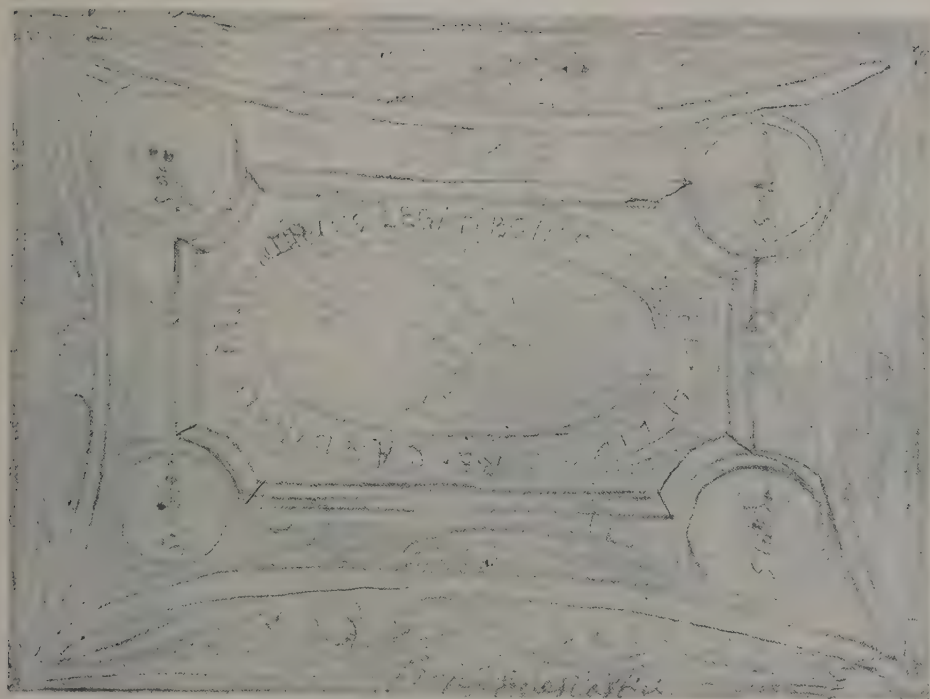


1



2

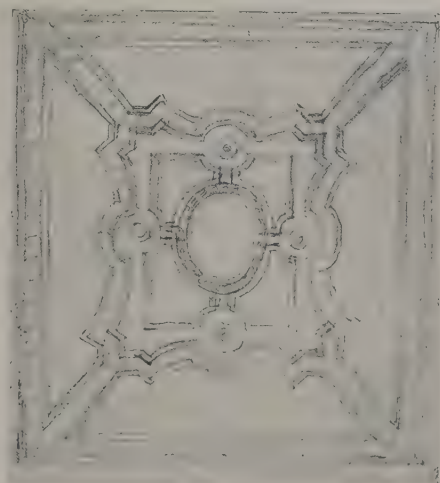
Palazzo Falconieri



1



2



3

Palazzo Falconieri



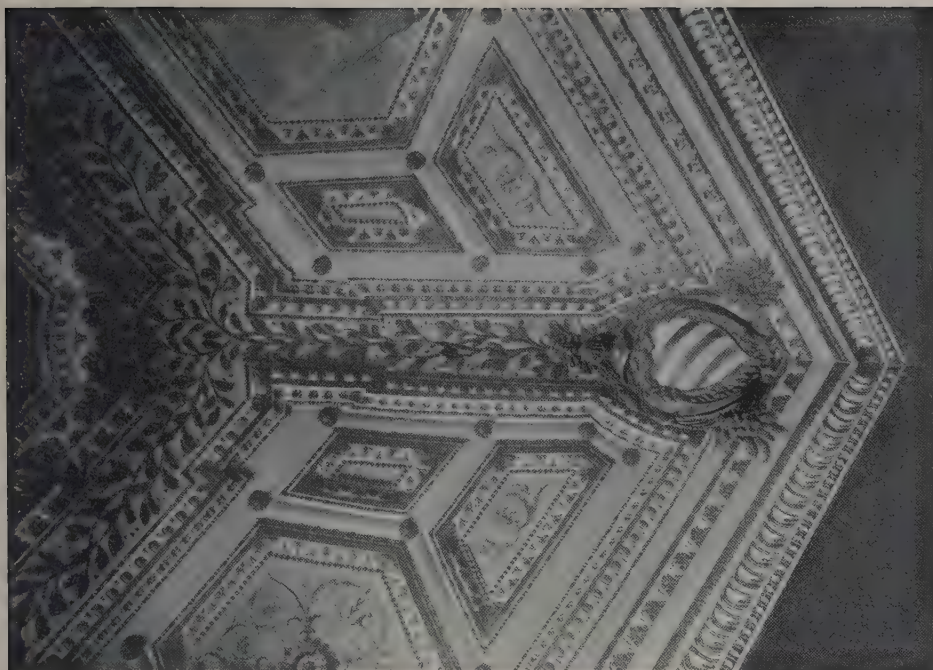
Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



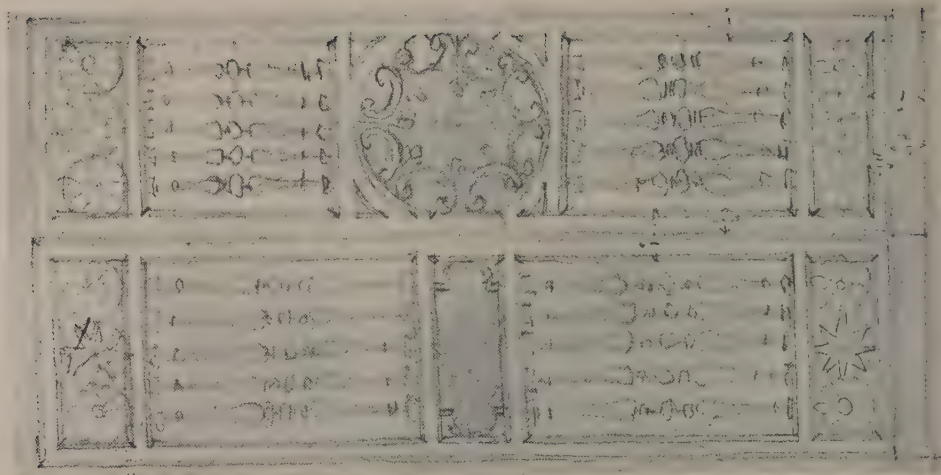
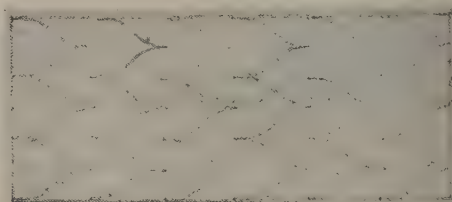
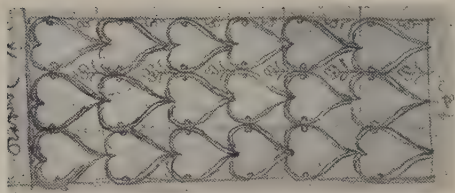
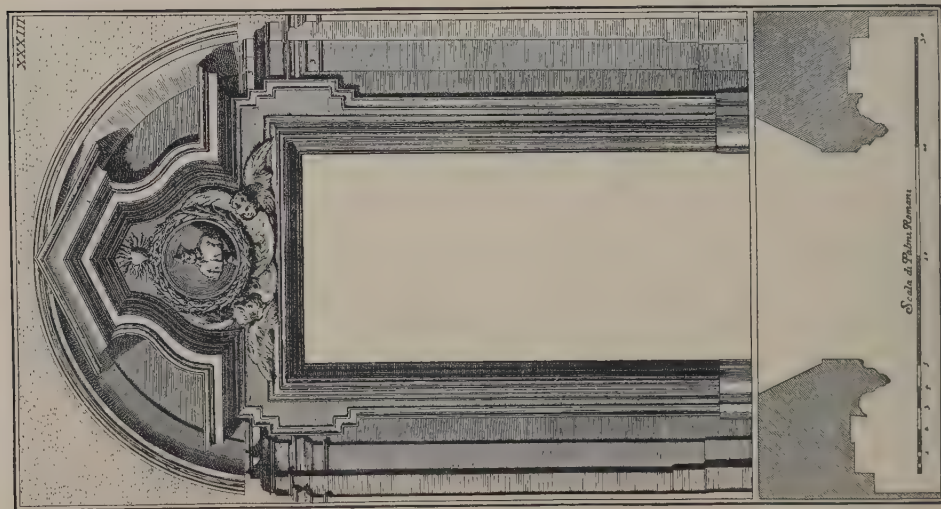
Oratorio di S. Filippo Neri

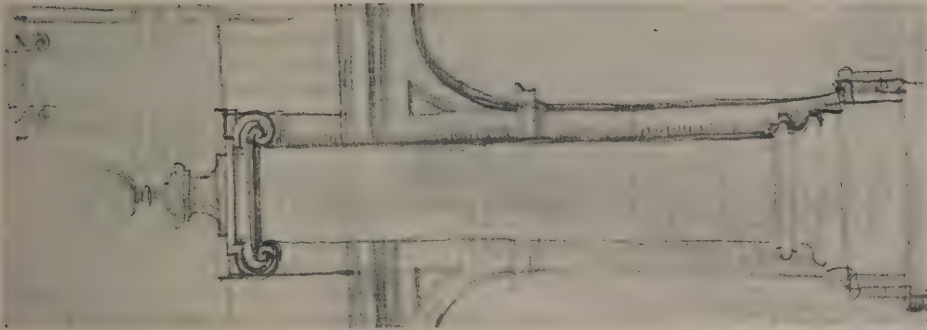


Oratorio di S. Filippo Neri



Oratorio di S. Filippo Neri

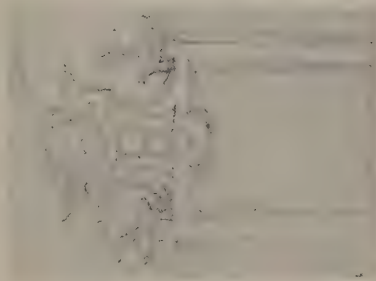




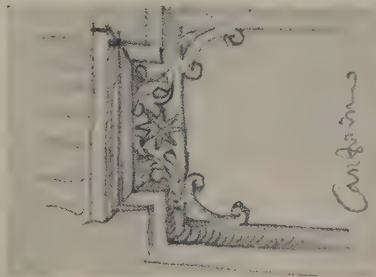
1



2



3

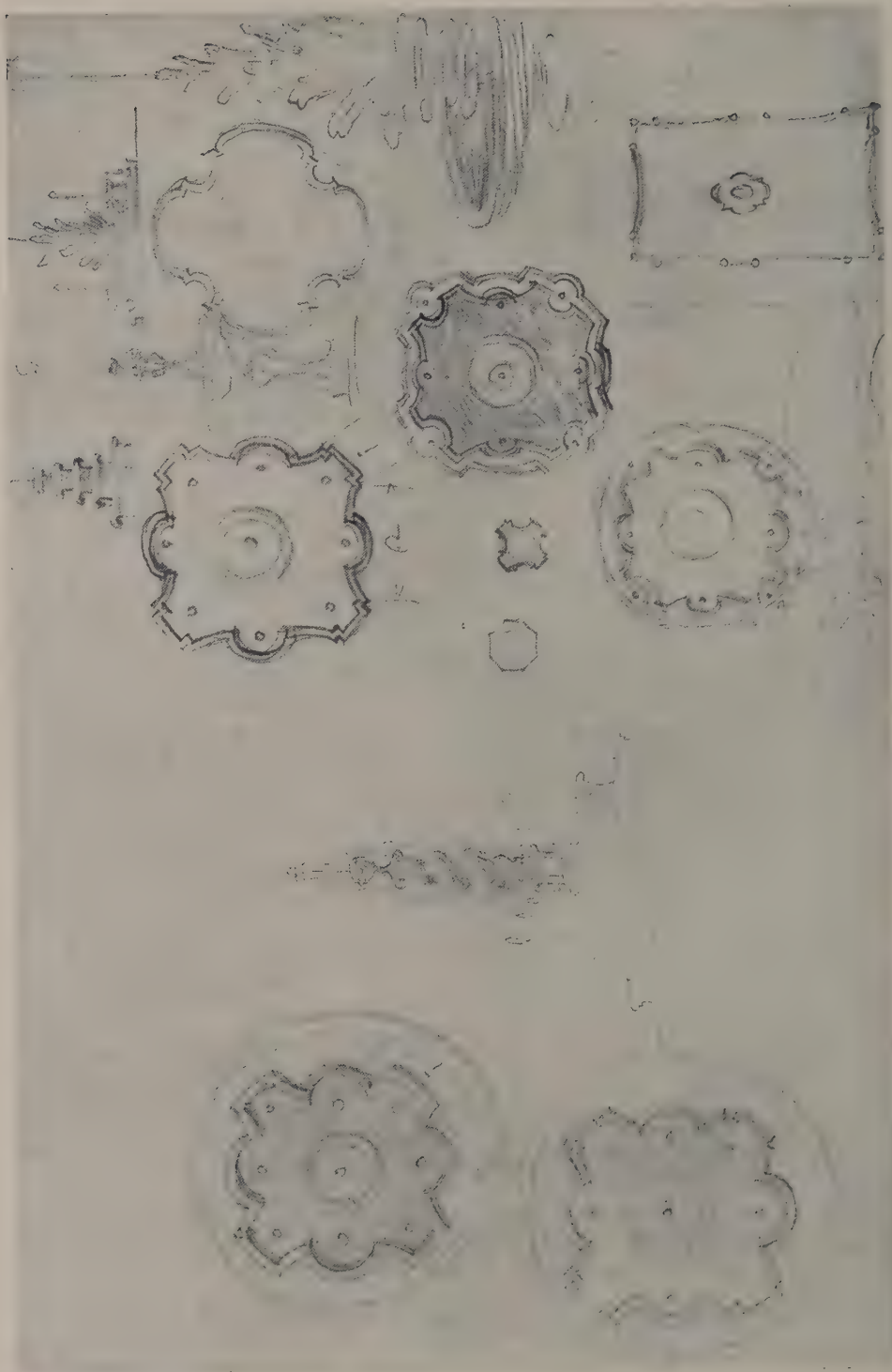


4

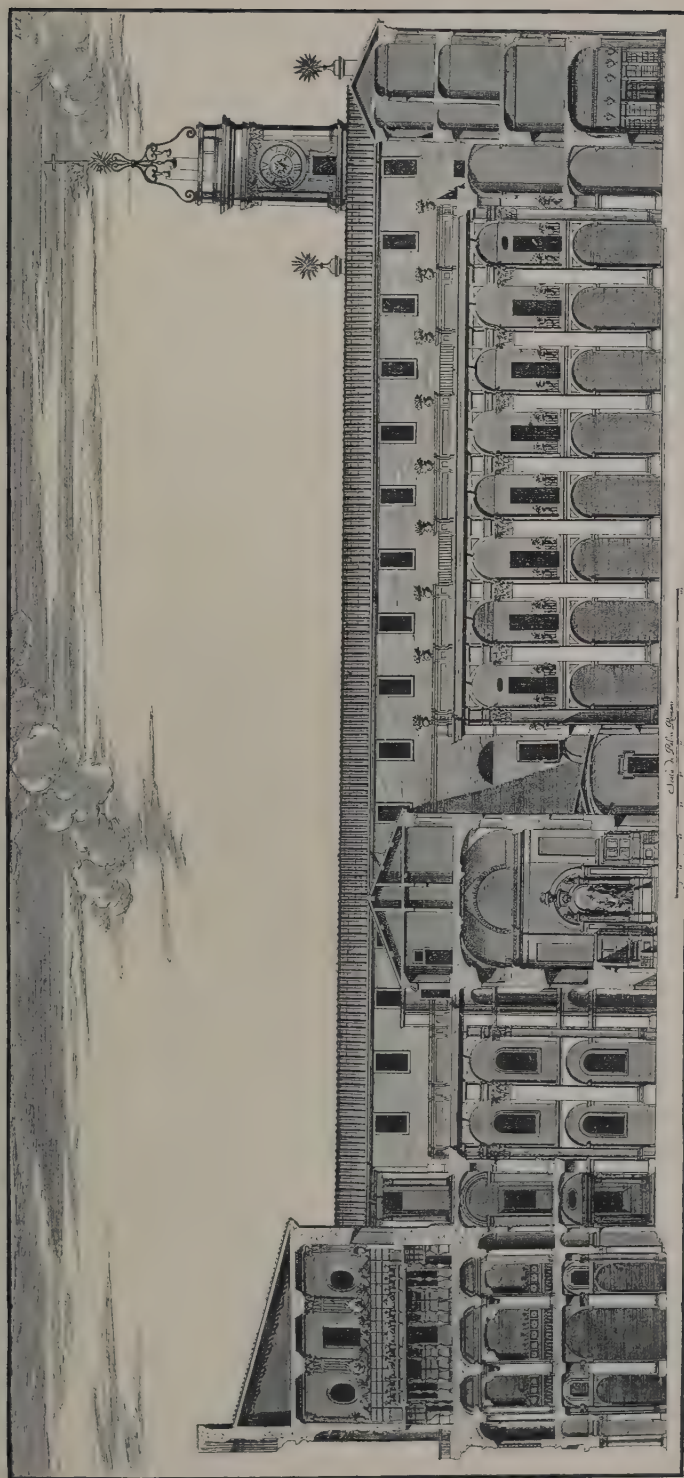


5

Oratorio di S. Filippo Neri



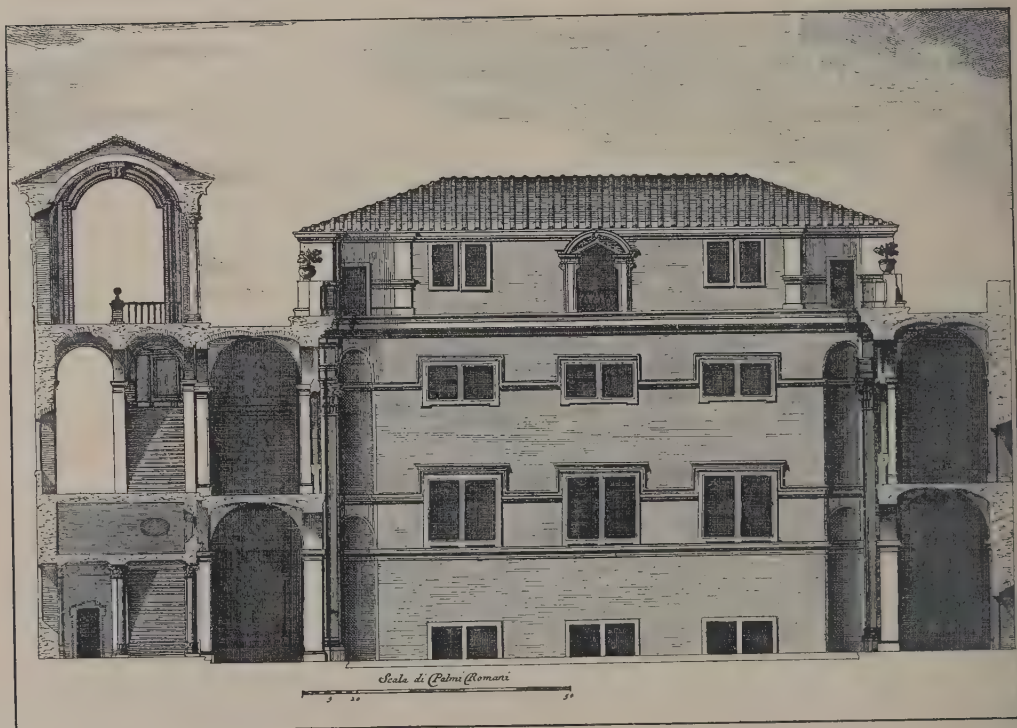
Oratorio di S. Filippo Neri
Fontana



Oratorio di S. Filippo Neri

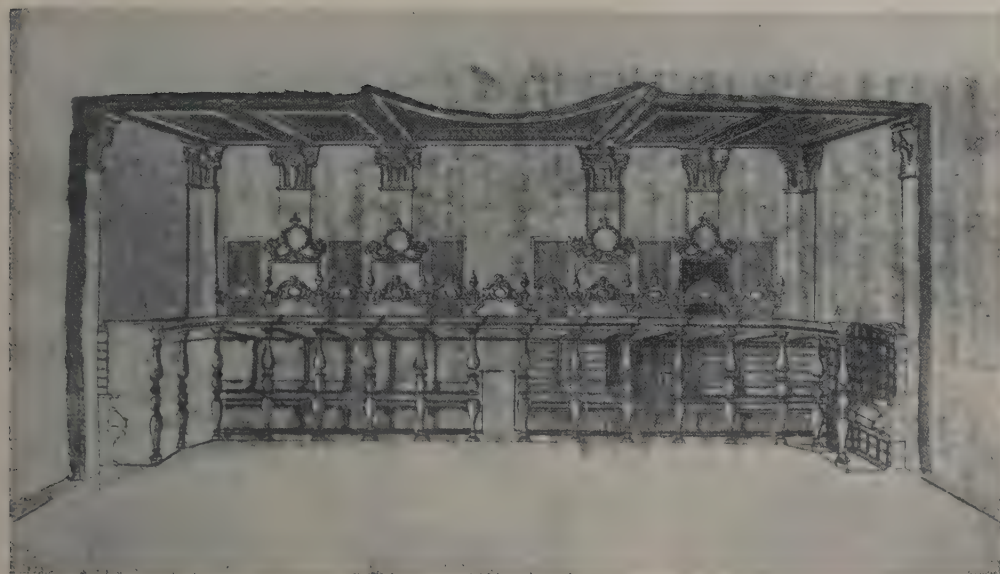
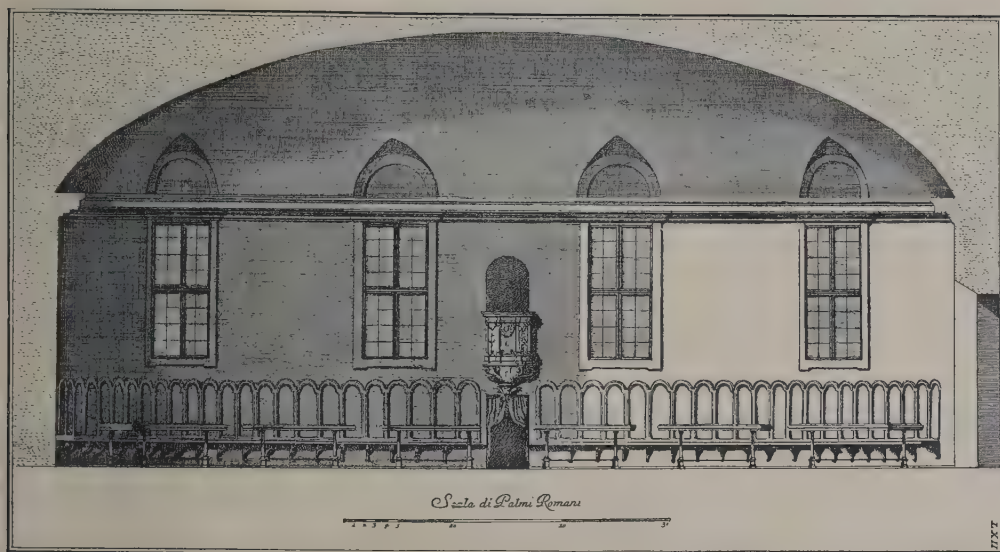


1



2

Oratorio di S. Filippo Neri



Oratorio di S. Filippo Neri

1. Refettorio. 2. Biblioteca

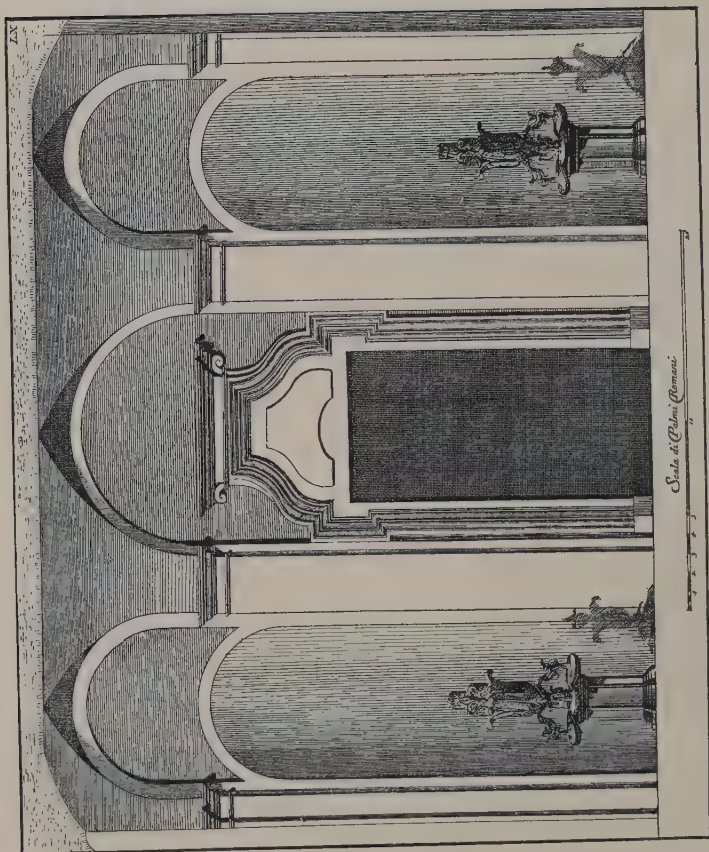


Oratorio di S. Filippo Neri
Sala della ricreazione

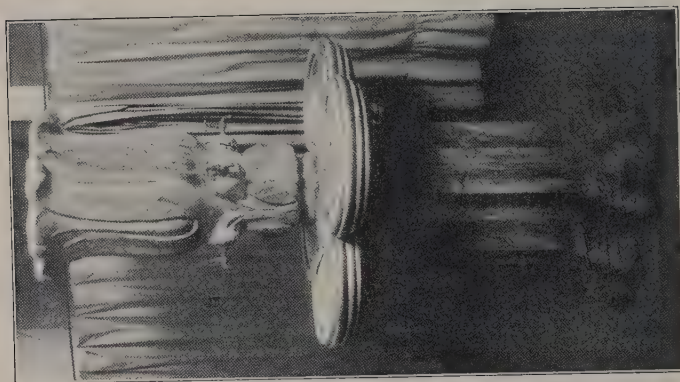


Oratorio di S. Filippo Neri

Cesare Baronio



Oratorio di S. Filippo Neri
Lavamano

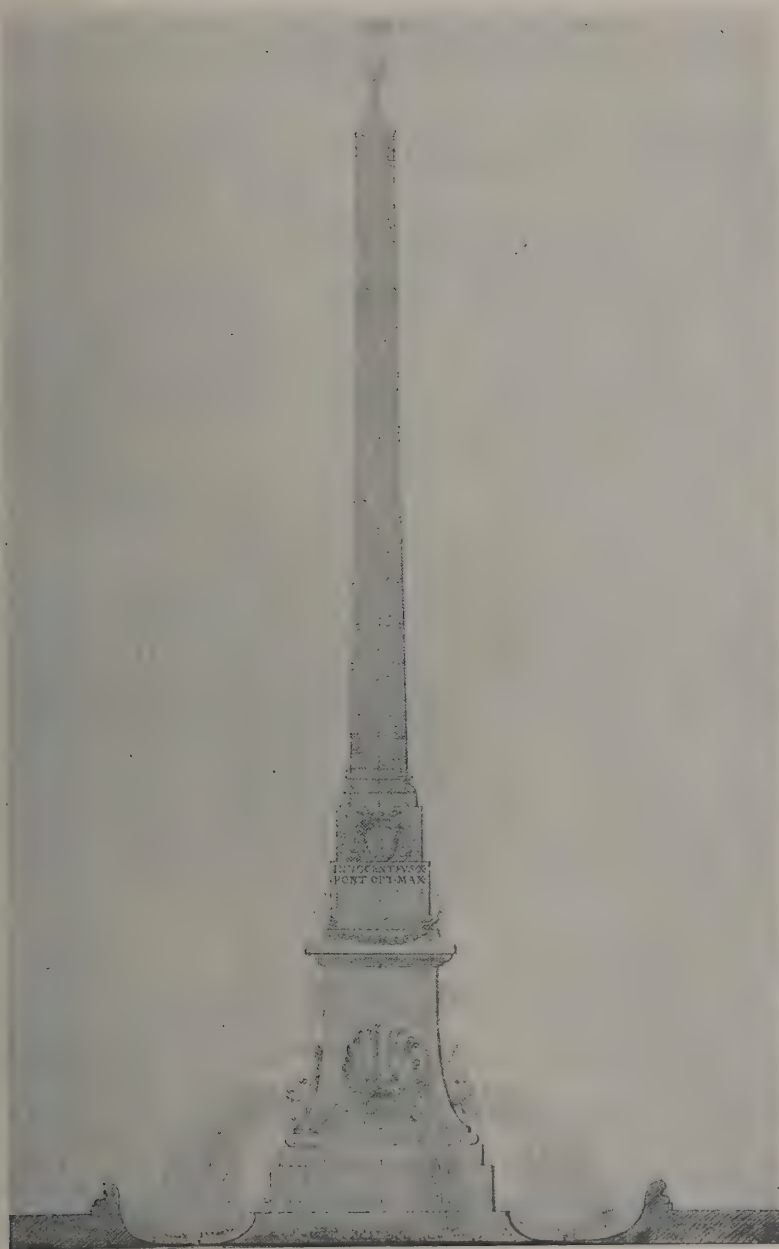




Oratorio di S. Filippo Neri
Torre dell'orologio

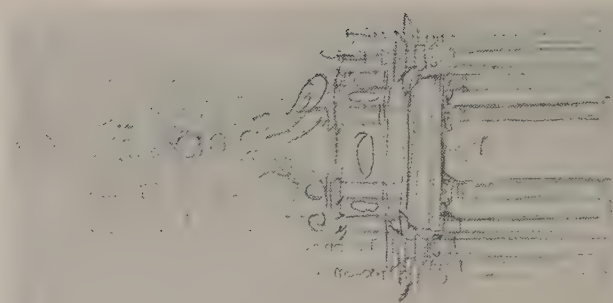
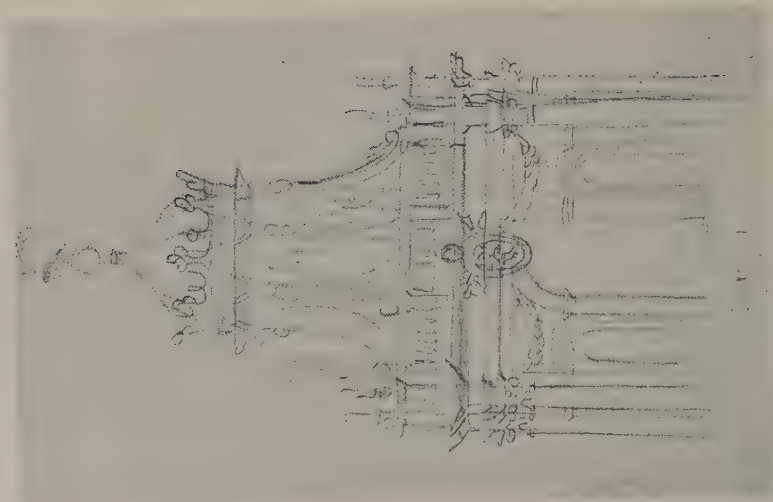


Napoli, SS. Apostoli



Fr. Borromini

La fontana in Piazza Navona



S. Pietro in Vaticano
Campanili



S. Giovanni in Laterano



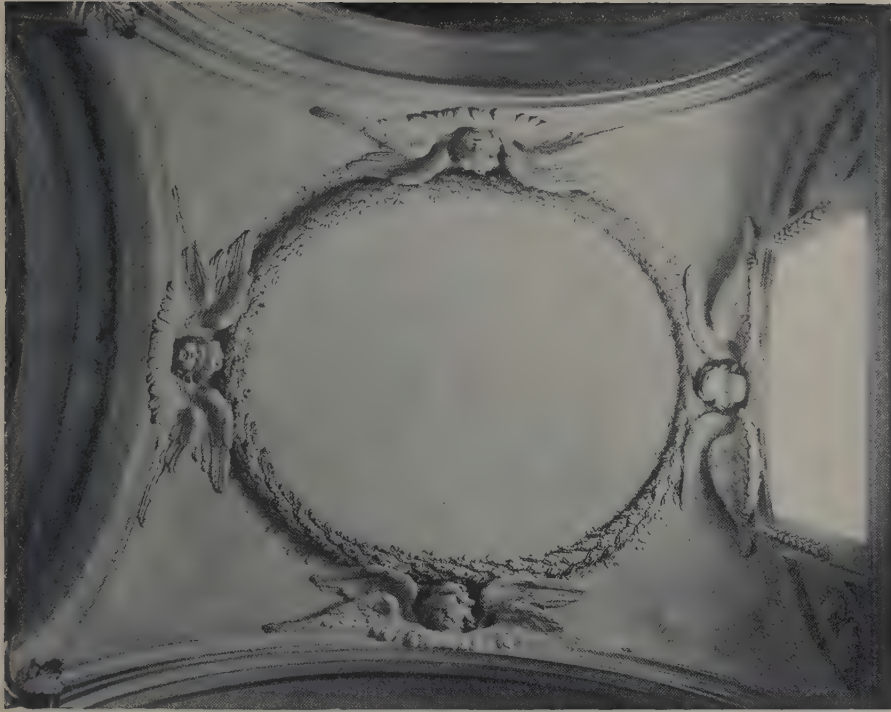
S. Giovanni in Laterano



S. Giovanni in Laterano



S. Giovanni in Laterano



1



2

S. Giovanni in Laterano



S. Giovanni in Laterano



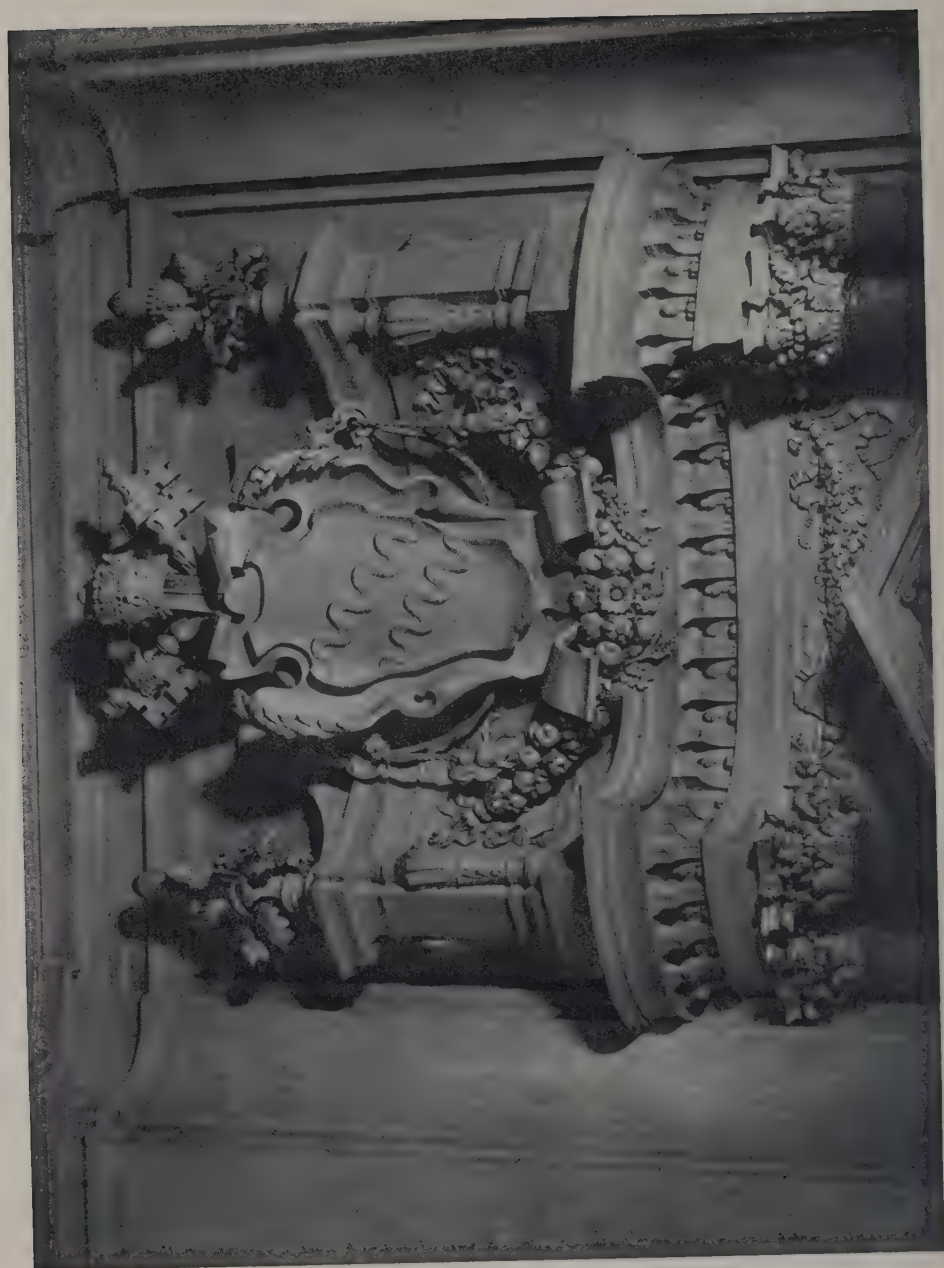
S. Giovanni in Laterano



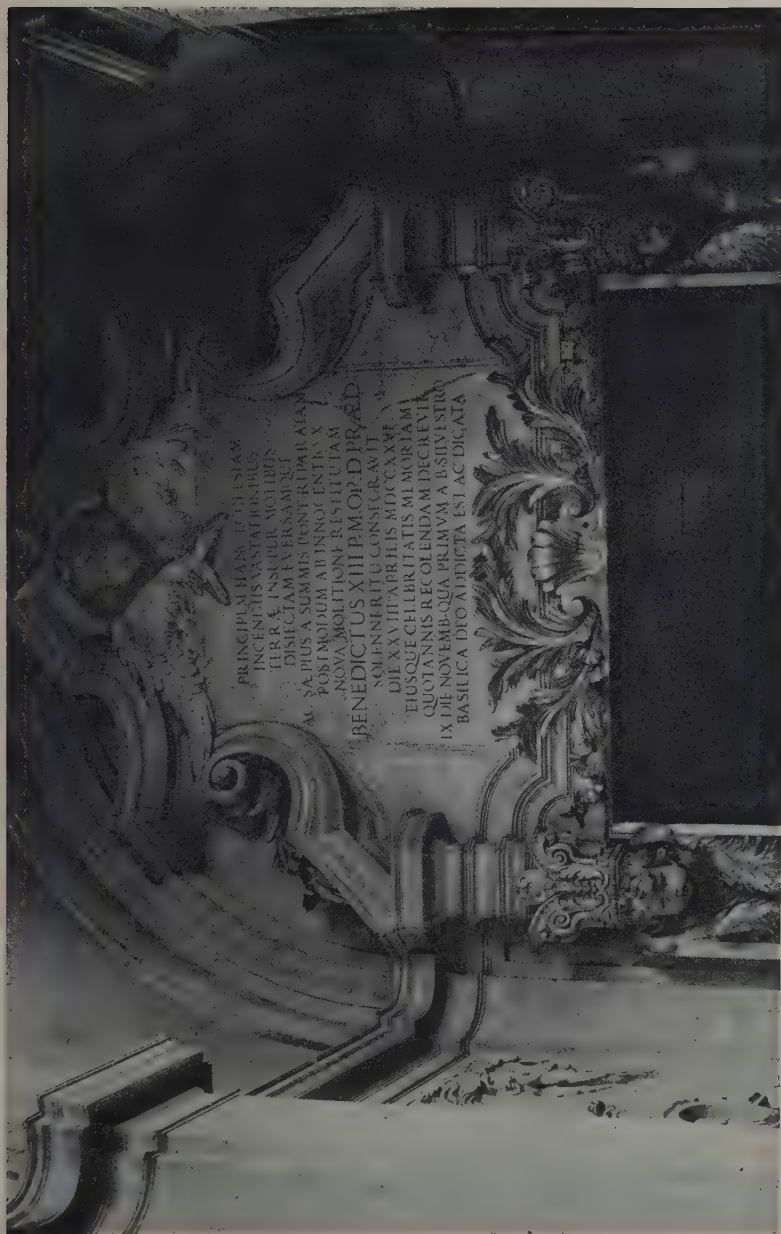
S. Giovanni in Laterano



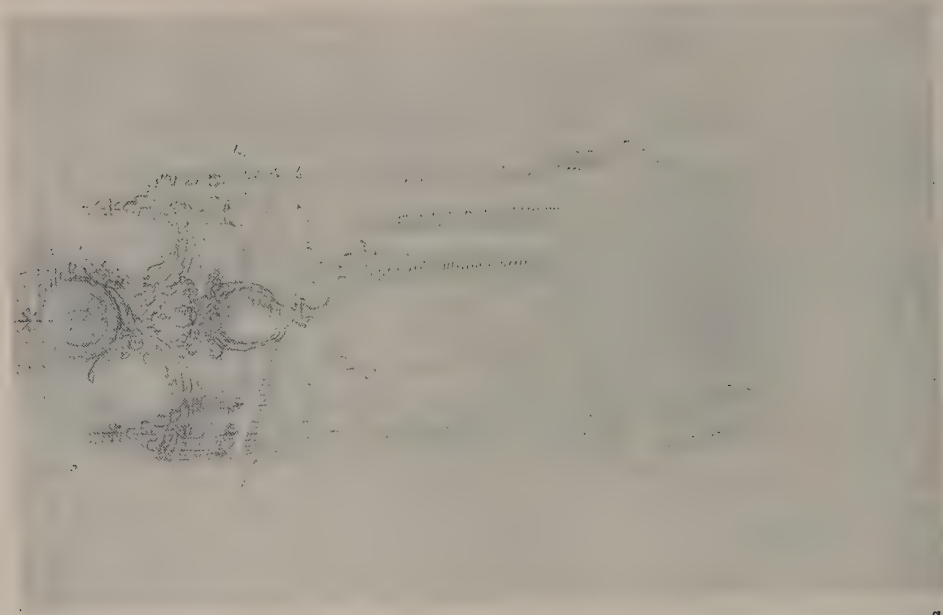
S. Giovanni in Laterano
Monumento di Sergio IV.



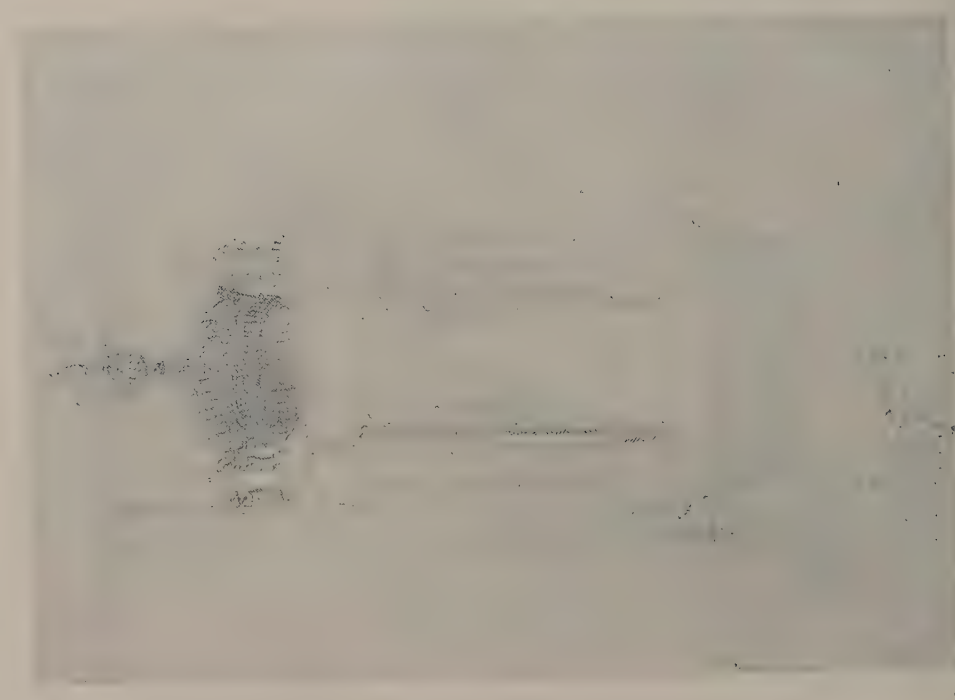
S. Giovanni in Laterano
Monumento di Bonifazio VIII.



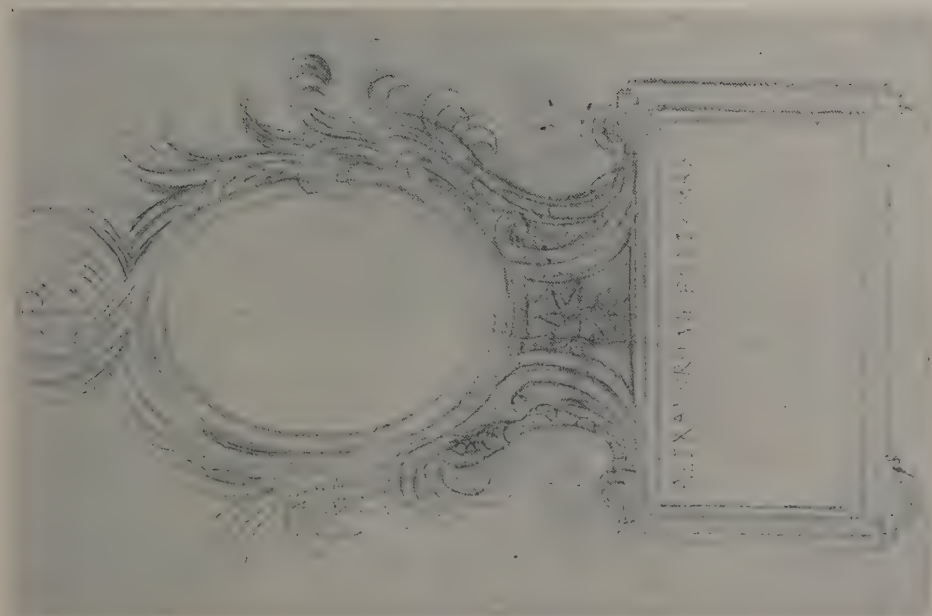
S. Giovanni in Laterano



2



S. Giovanni in Laterano
 1. Monumento di Bonifazio VIII. 2. Monumento di Alessandro III.

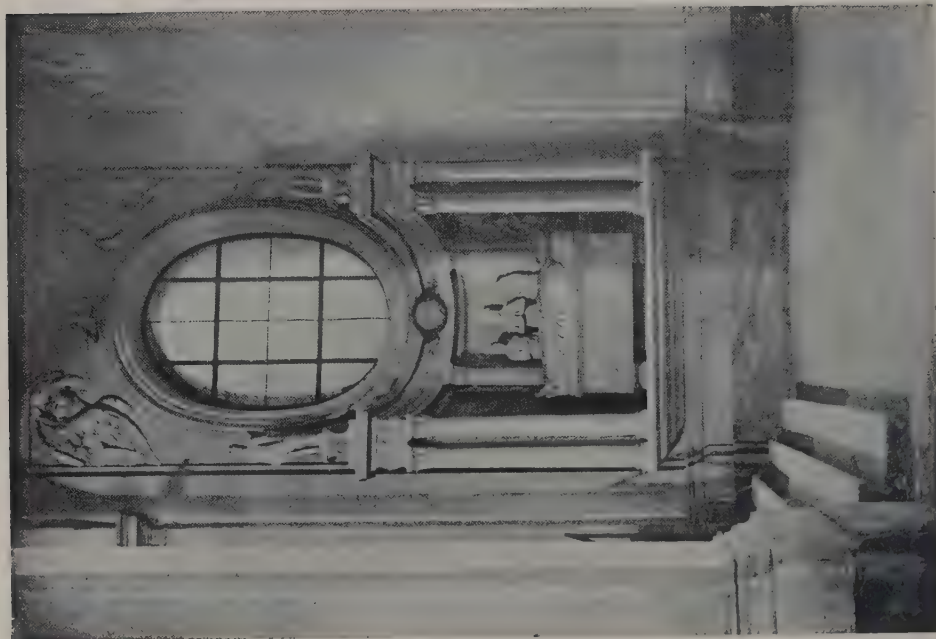


1



2

S. Giovanni in Laterano

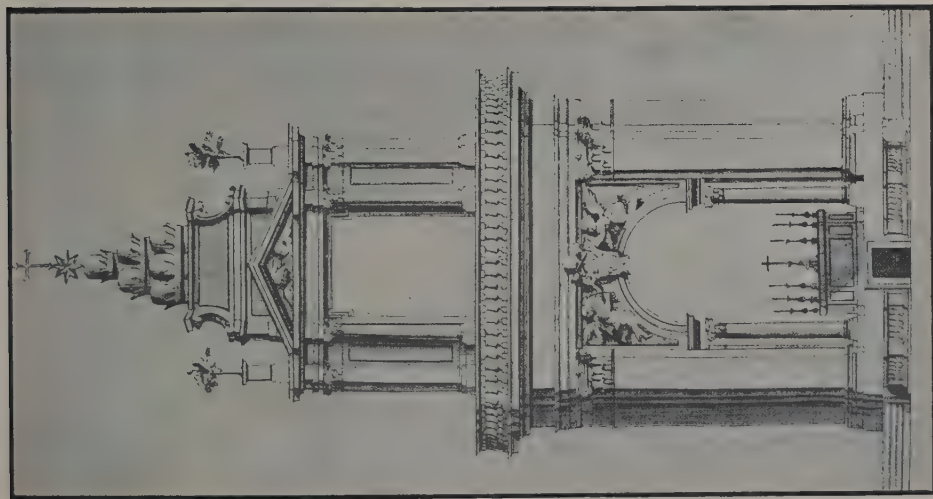


1

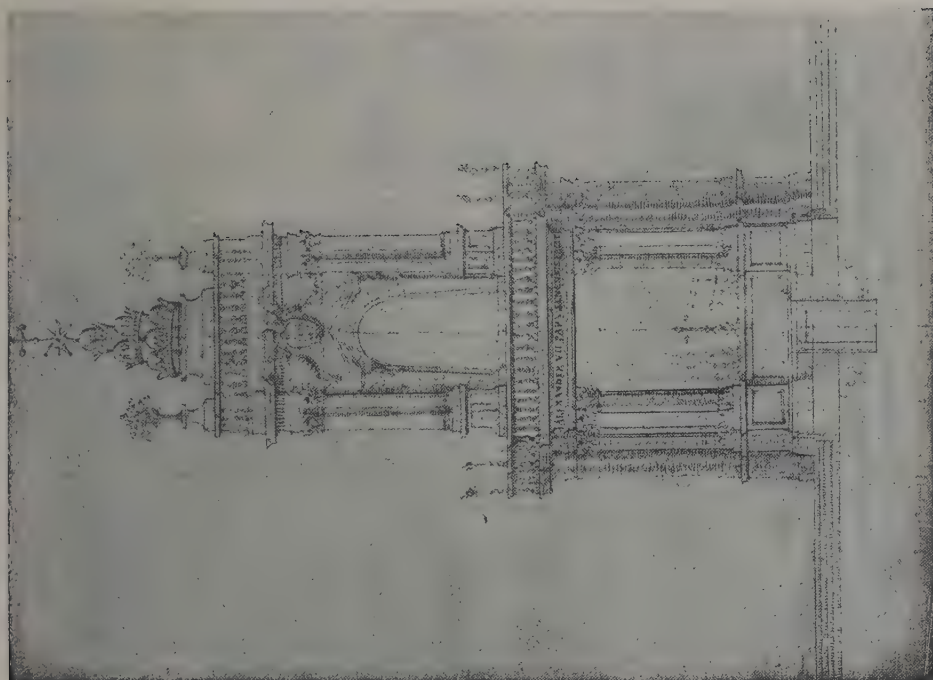


2

S. Giovanni in Laterano
1. Sepolcro del Card. A. Martinez. 2. Stemma di Innocenzo X.

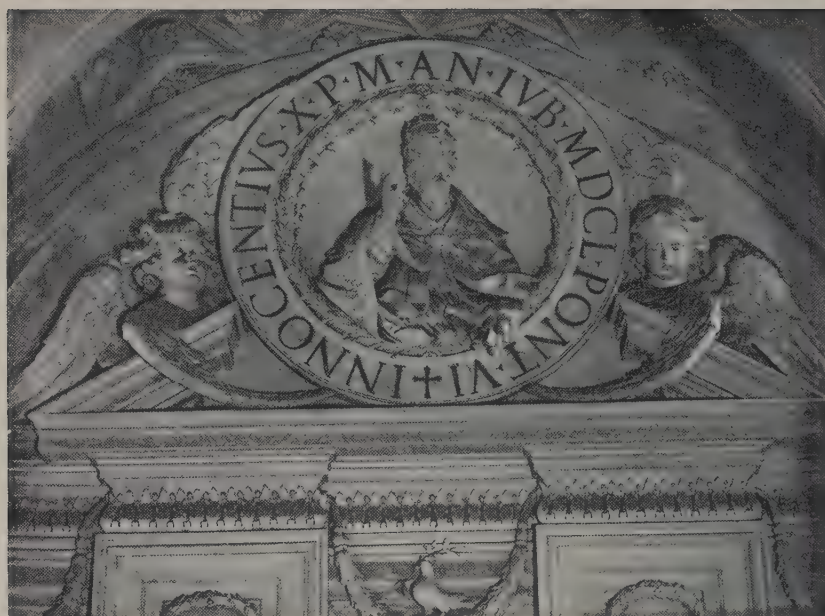


1



2

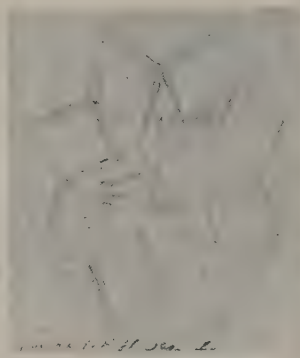
S. Giovanni in Laterano
Altare papale: 1. Studio d'arch. III. 2. Cod. Chigian. P VII, 9.



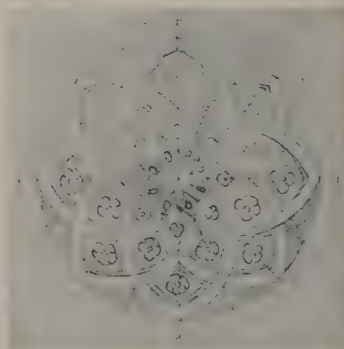
1



2

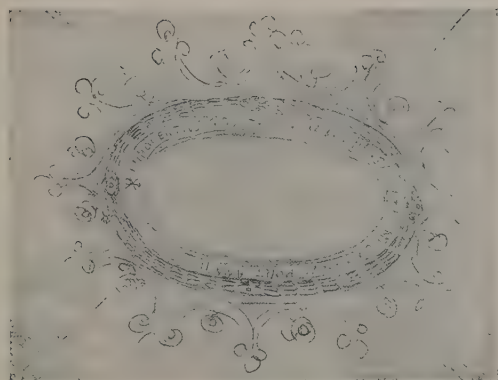


3

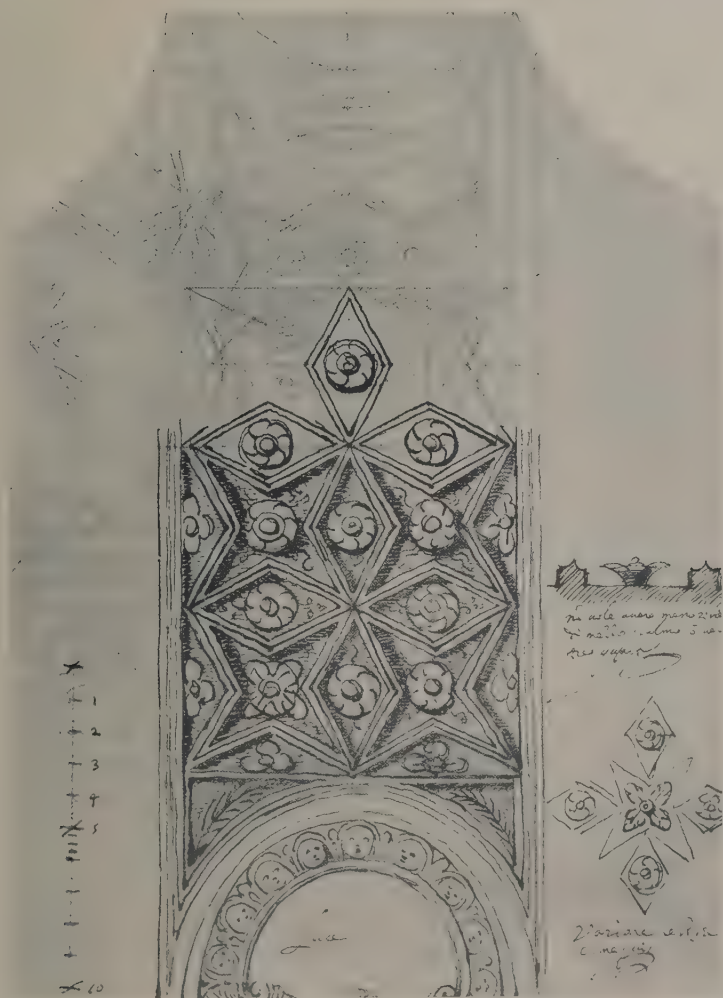


4

S. Giovanni in Laterano



1



2

S. Giovanni in Laterano



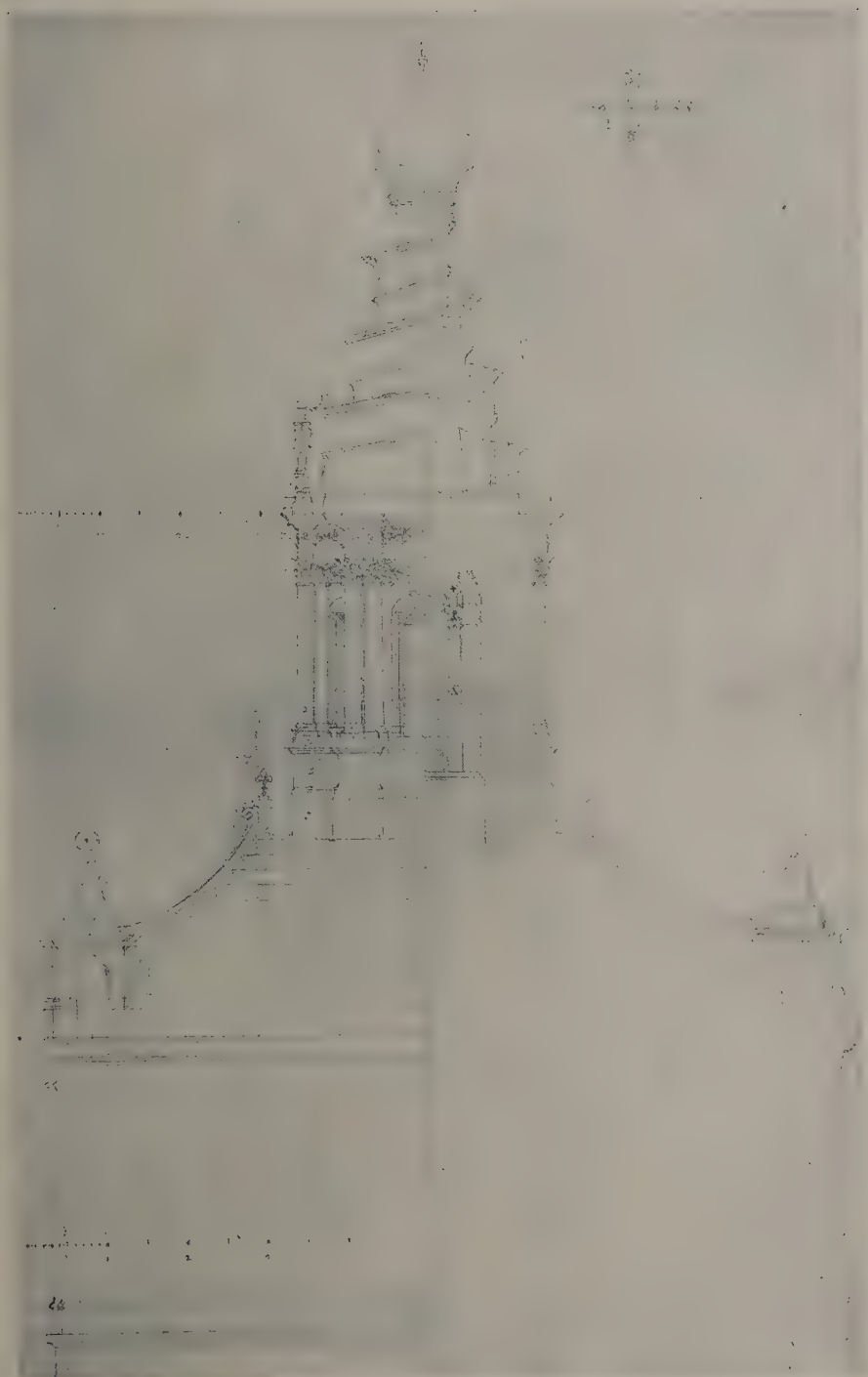
S. Ivo della Sapienza



S. Ivo della Sapienza



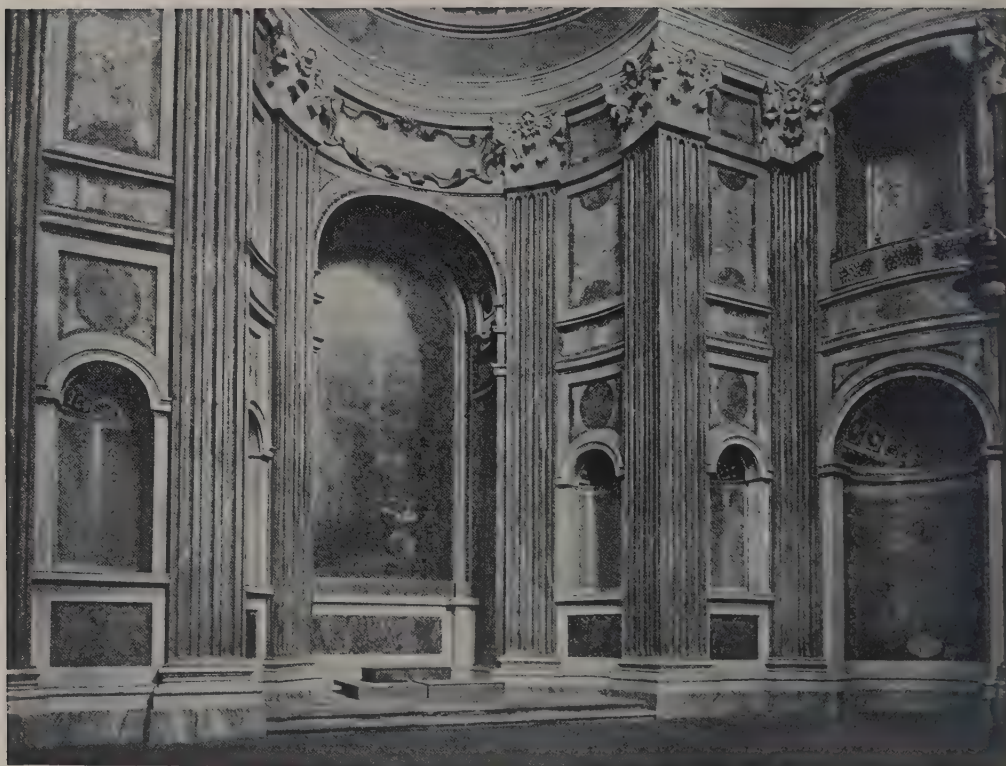
S. Ivo della Sapienza



S. Ivo della Sapienza



1

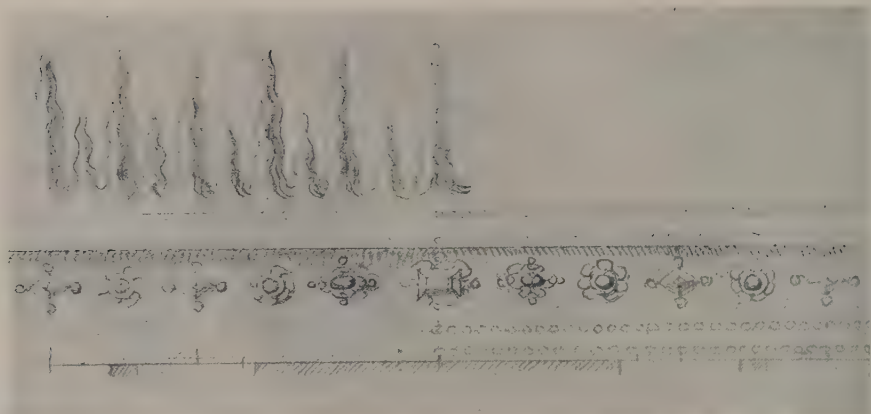


2

S. Ivo della Sapienza



S. Ivo della Sapienza



1



2

S. Ivo della Sapienza



S. Ivo della Sapienza



S. Ivo della Sapienza



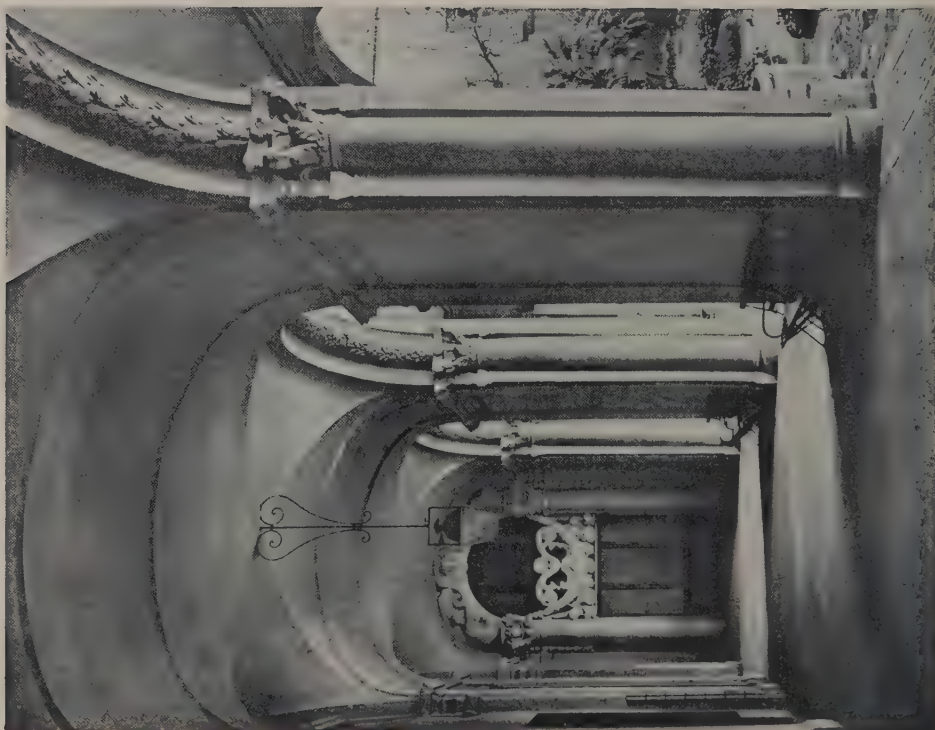
S. Maria de' Sette Dolori



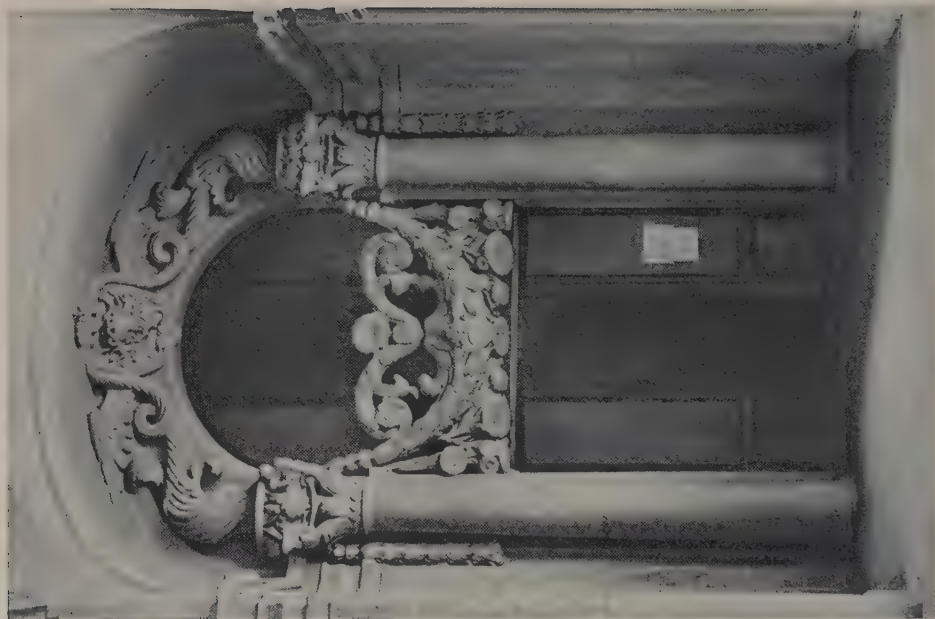
S. Maria de' Sette Dolori



S. Maria de' Sette Dolori

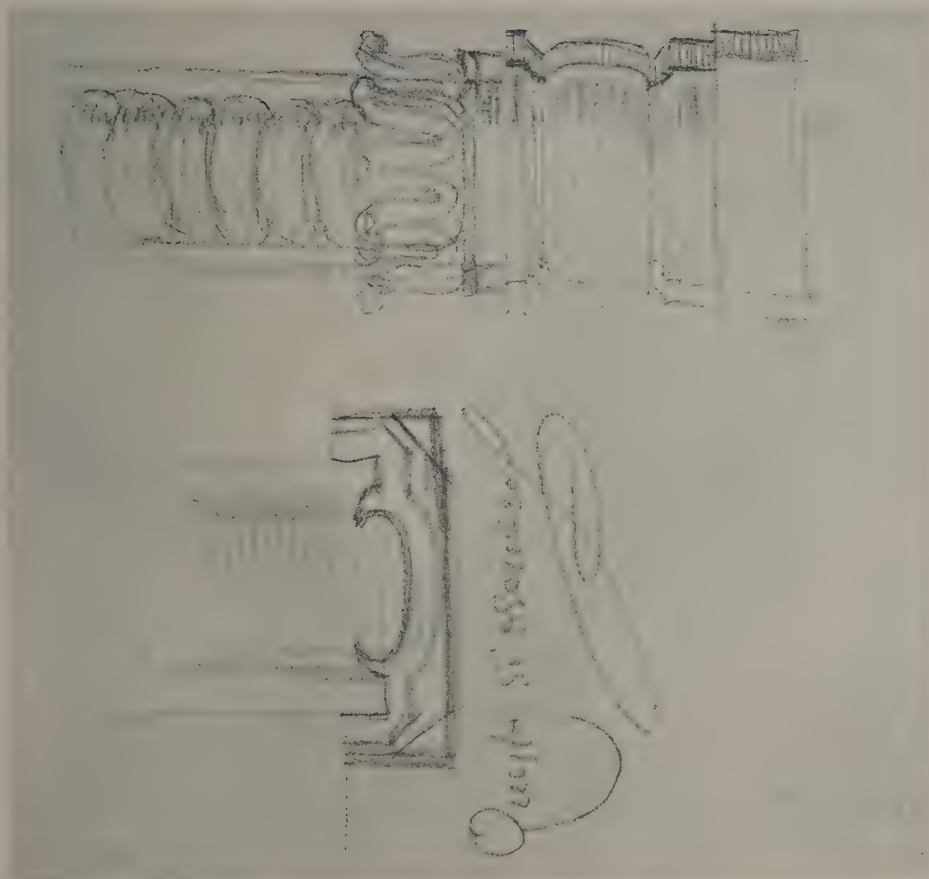


1

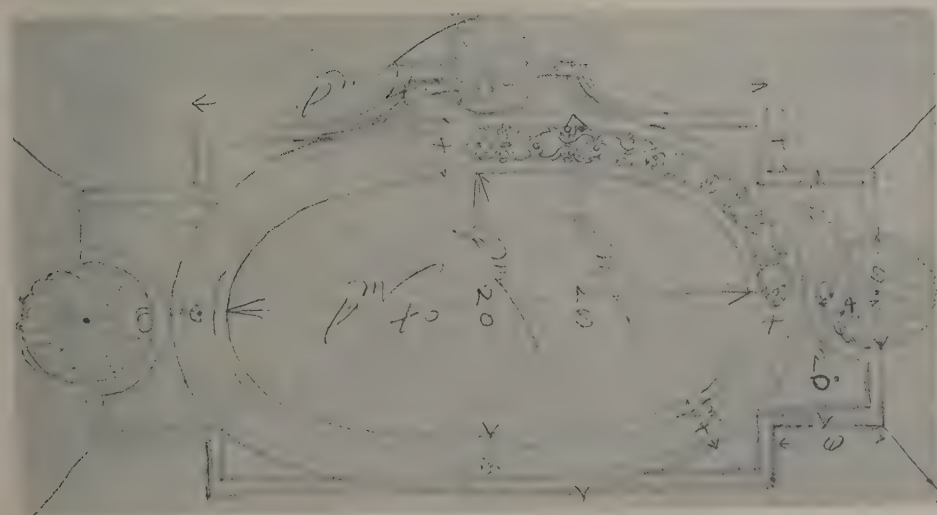


2

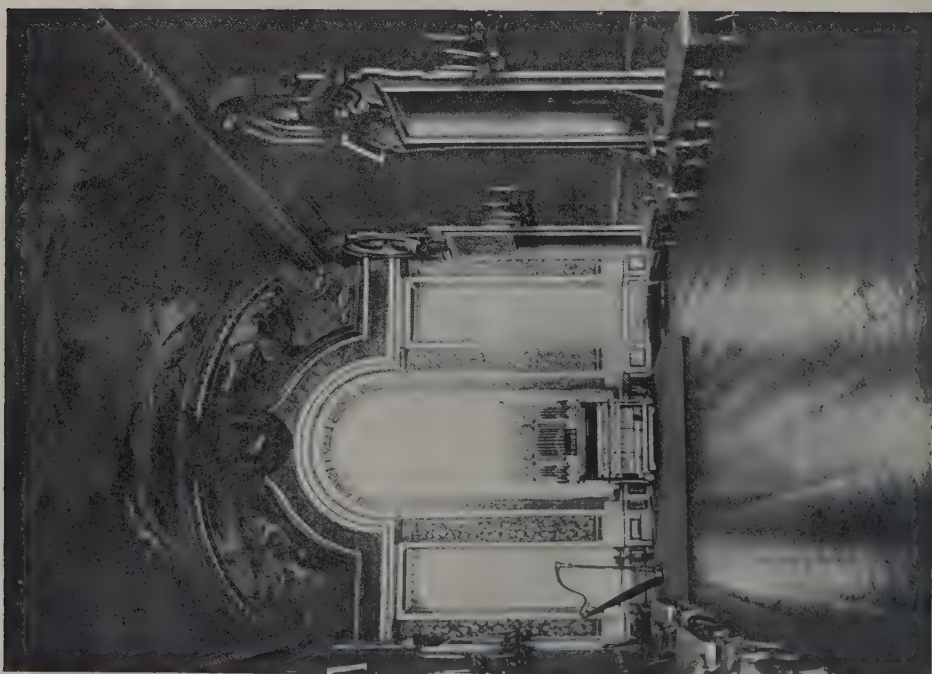
Palazzo Carpegna



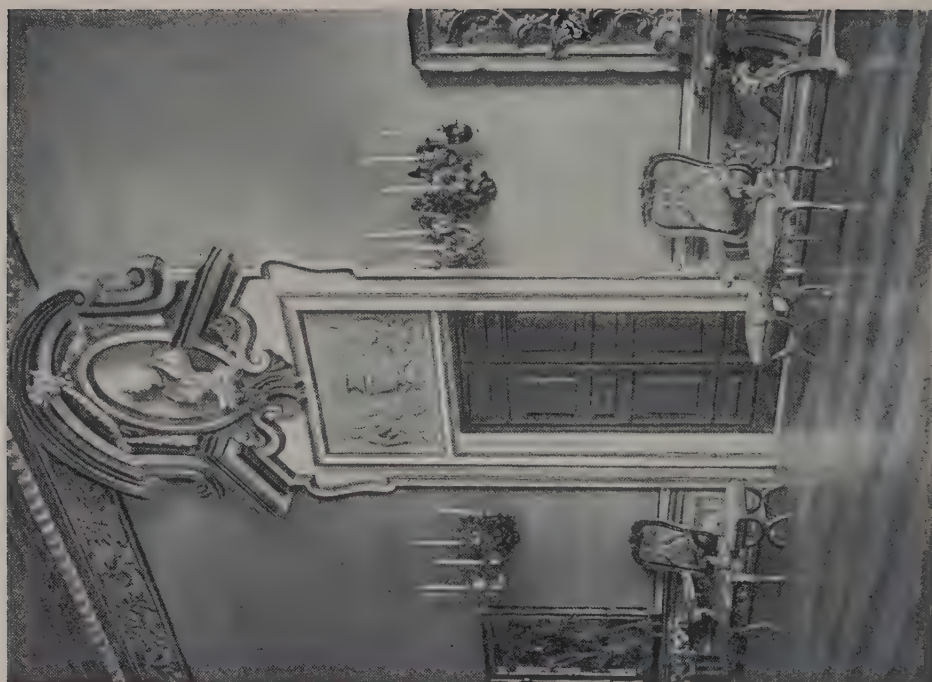
Palazzo Carpegna



Palazzo Pamfili



1



2

Palazzo Pamfili
Galleria



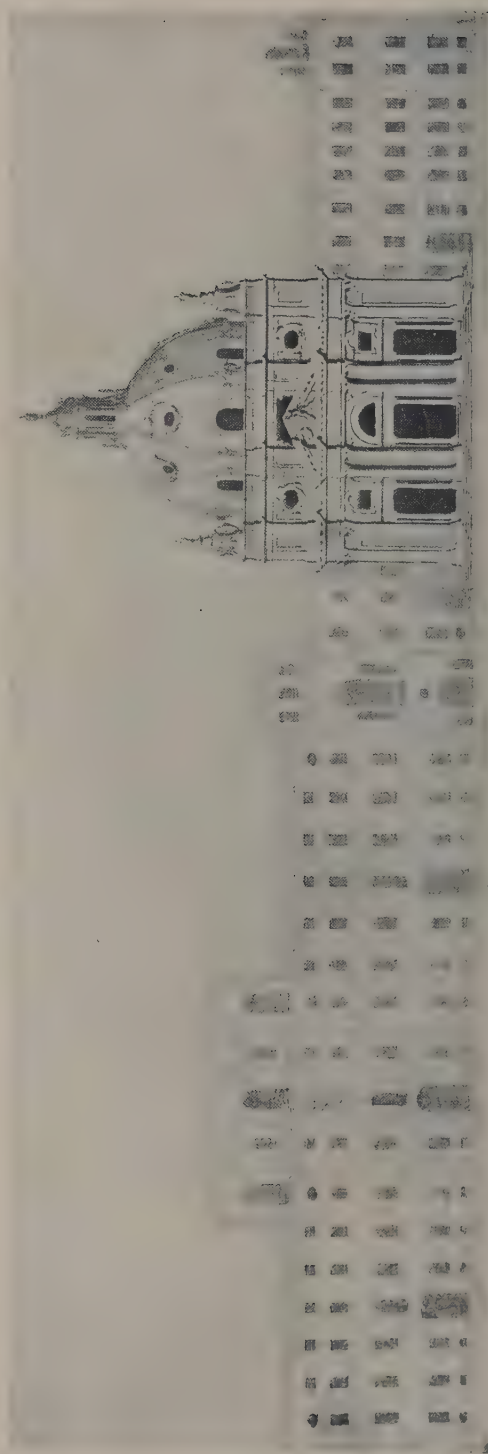
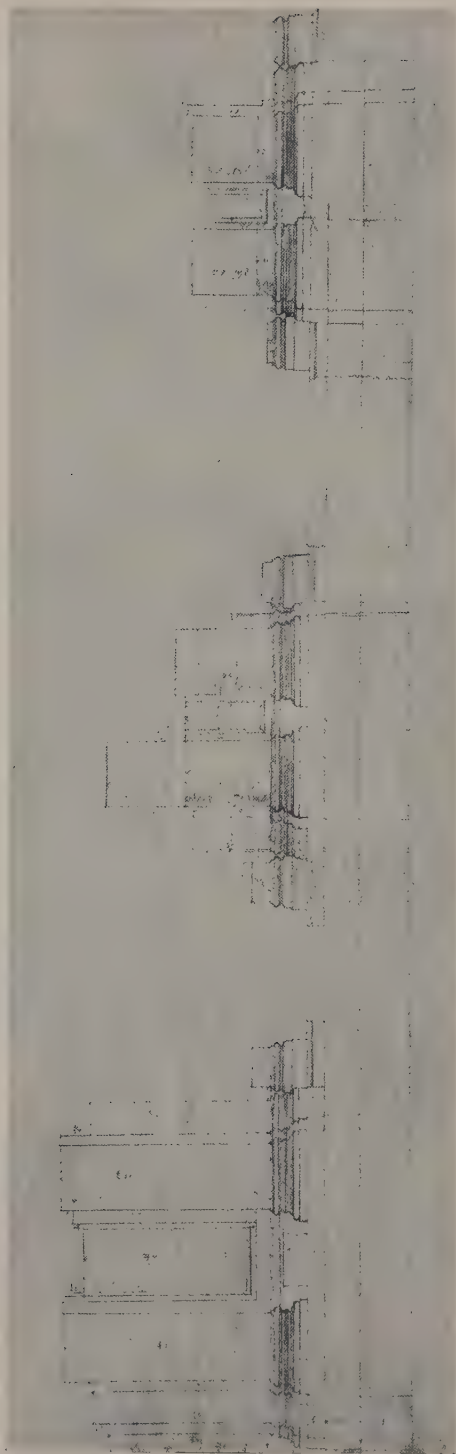
S. Agnese in Piazza Navona



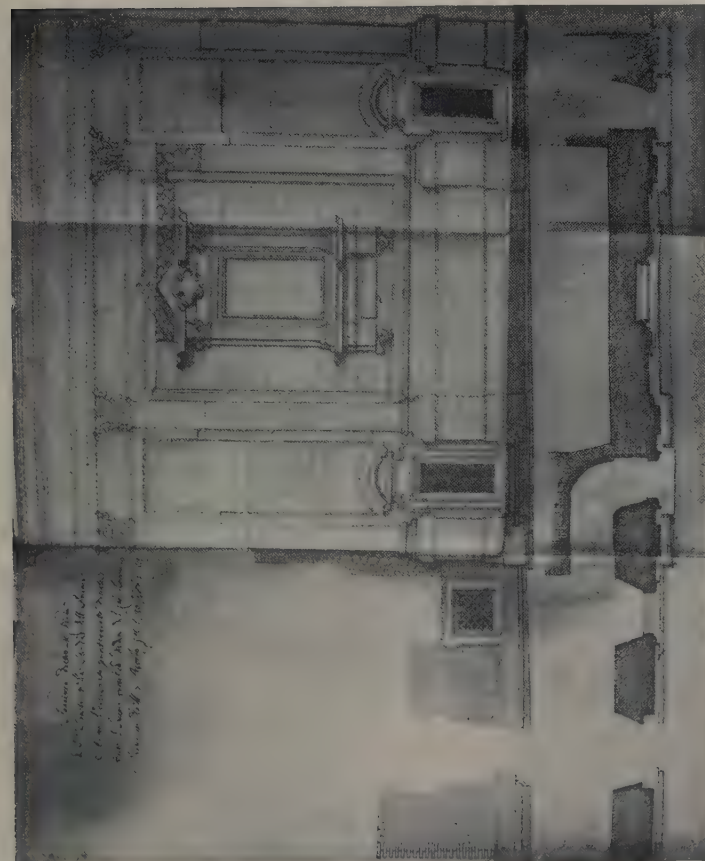
S. Agnese in Piazza Navona



S. Agnese in Piazza Navona

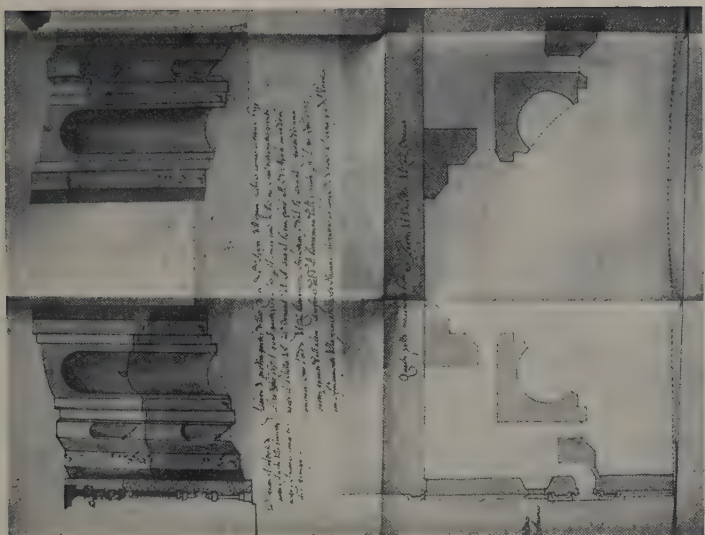


S. Agnese in Piazza Navona
1. Status 1653. 2. G. Rainaldi inv.



G. Rainaldi

S. Agnese in Piazza Navona
Status 1653



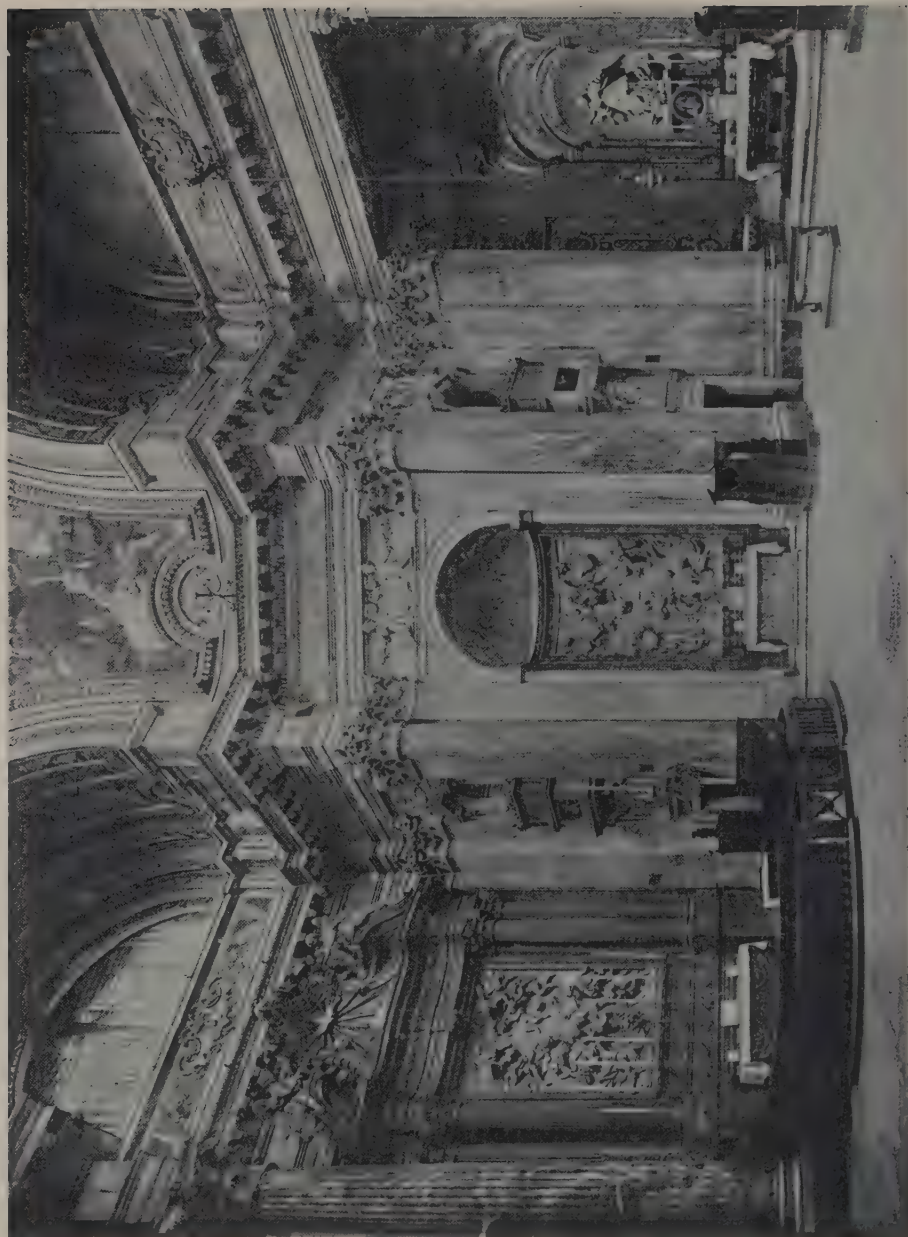
G. Rainaldi



S. Agnese



Campanile di S. Agnese



S. Agnese



S. Agnese



S. Agnese



Collegio di S. Agnese



Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide



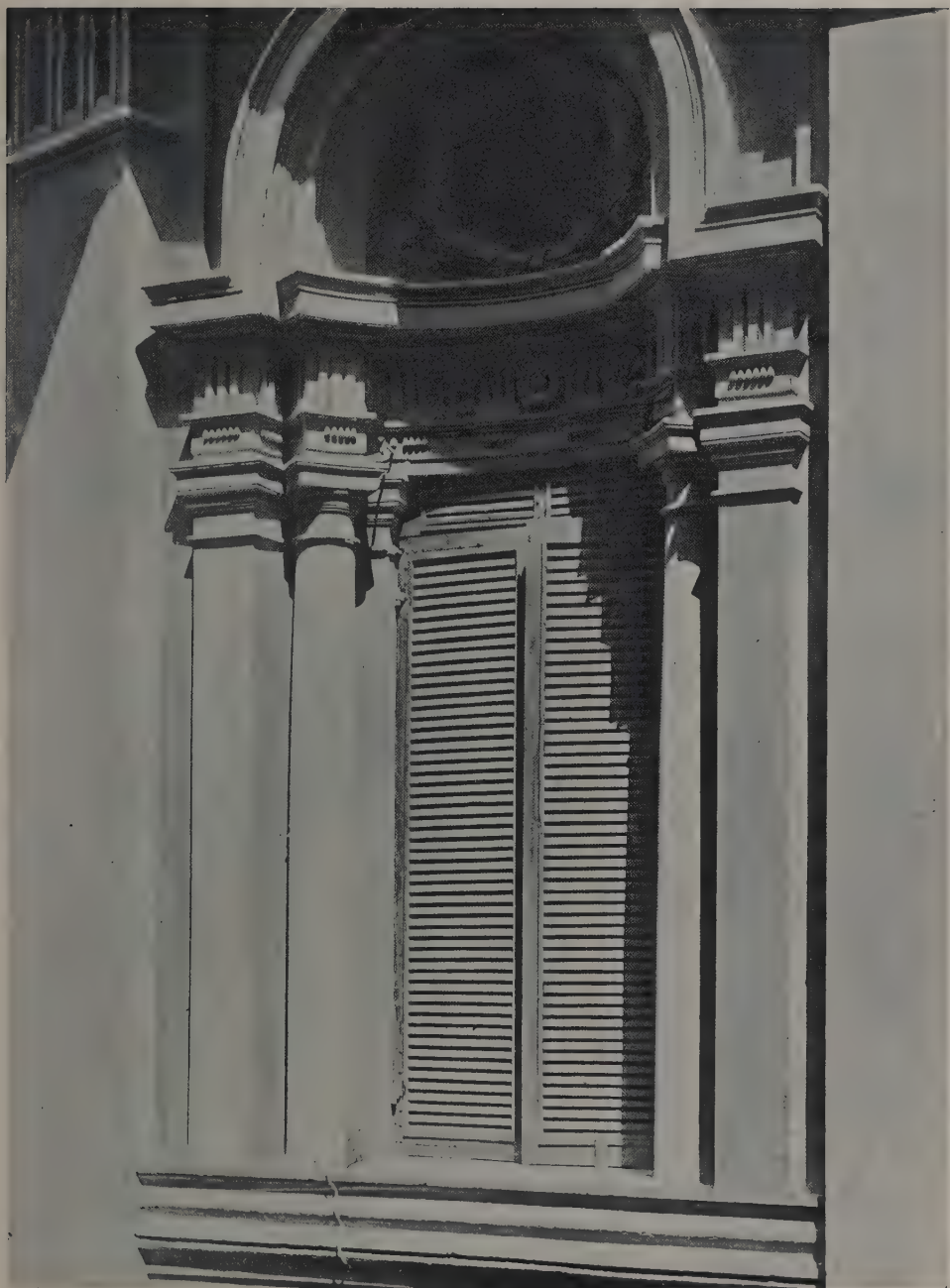
Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide

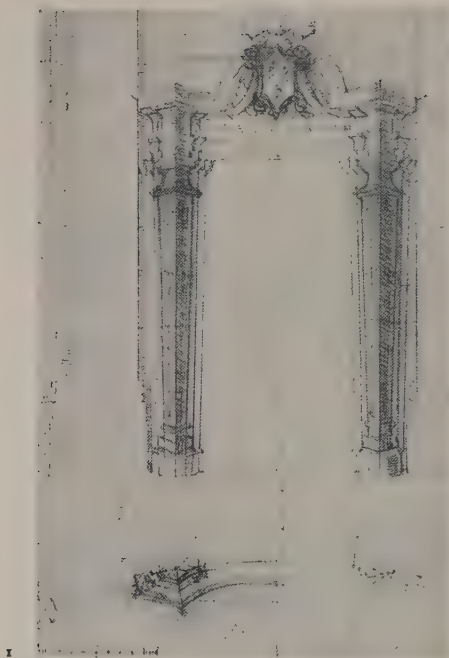


1

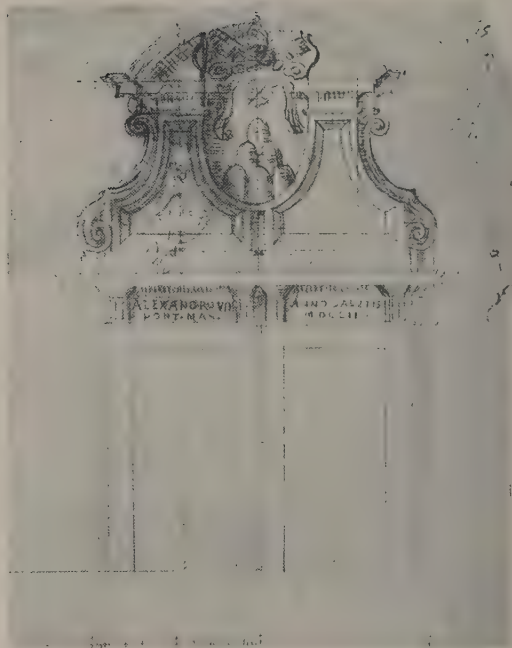


2

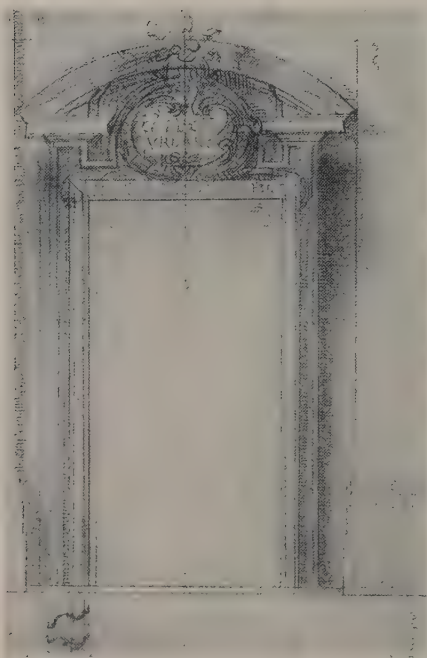
Collegio di Propaganda Fide



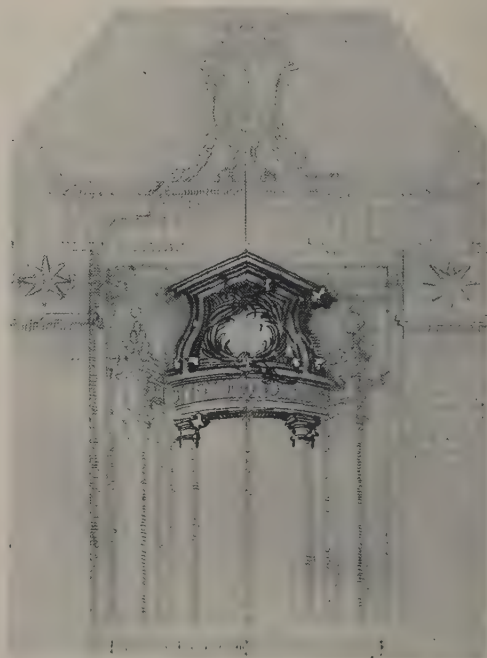
1



3



2

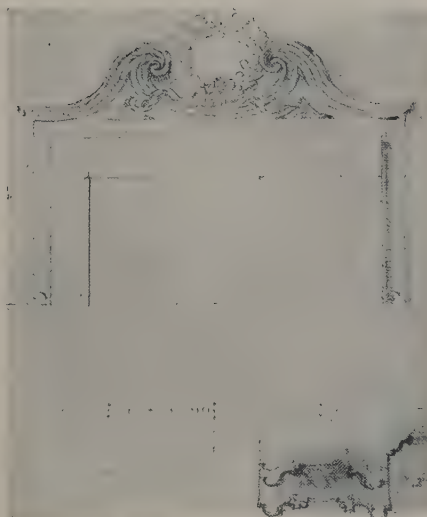


4

Collegio di Propaganda Fide



1



3

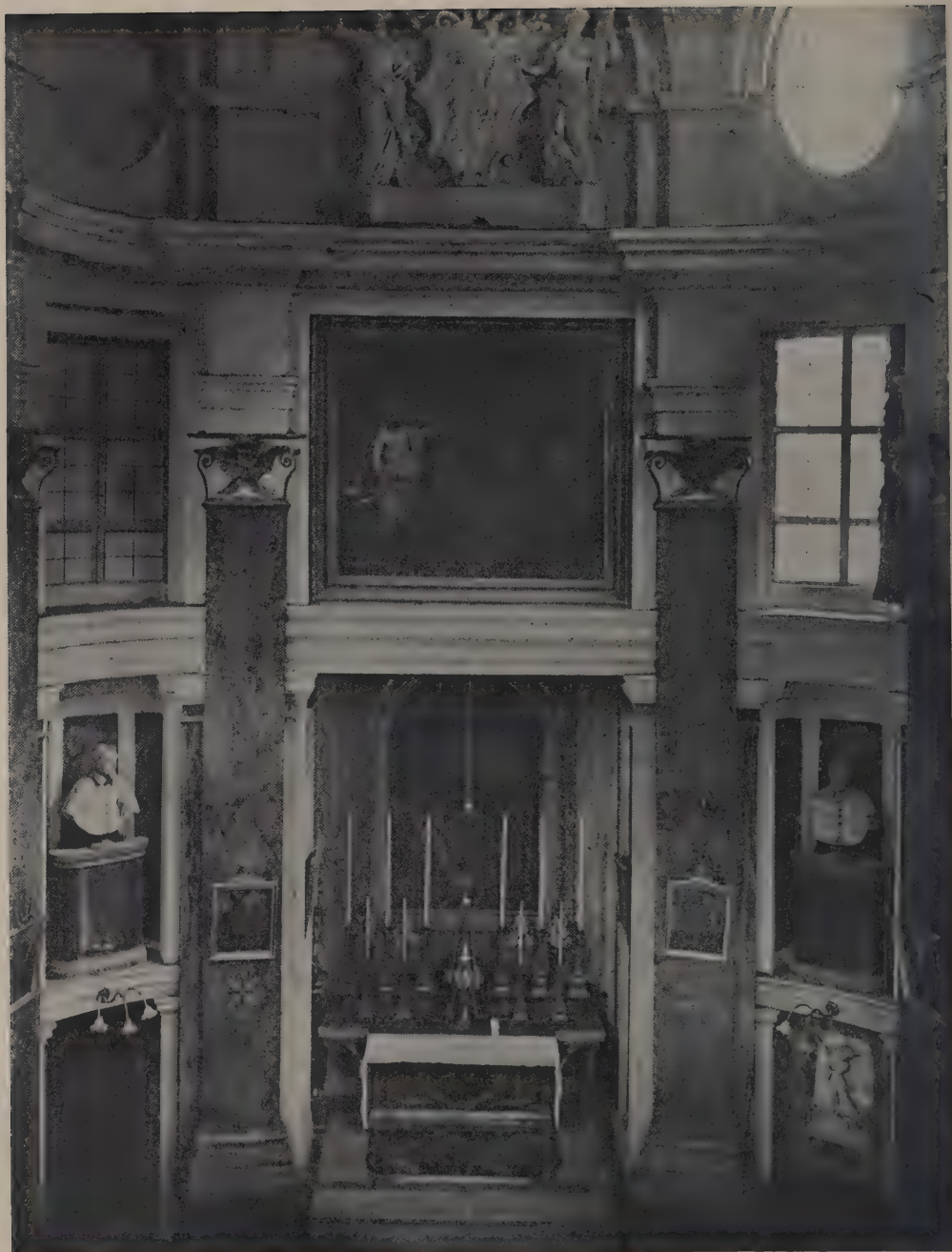


2



4

Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide

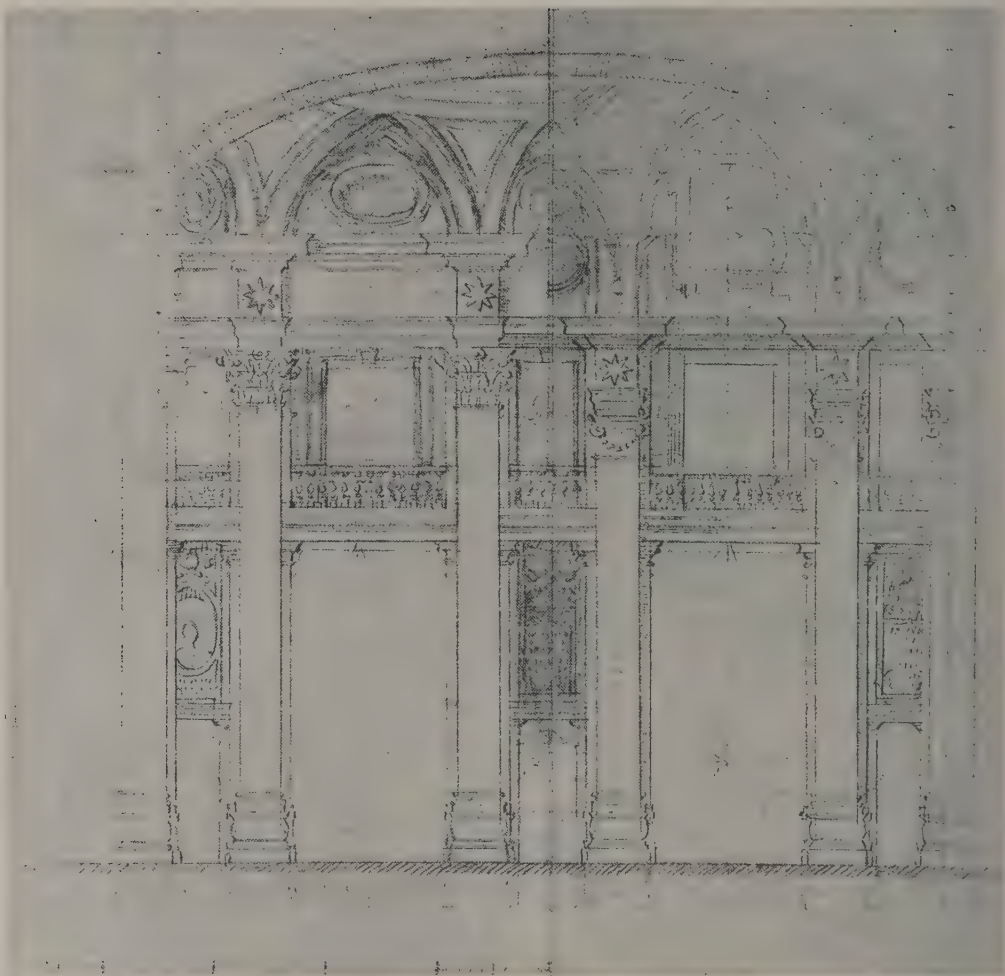


1



2

Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide



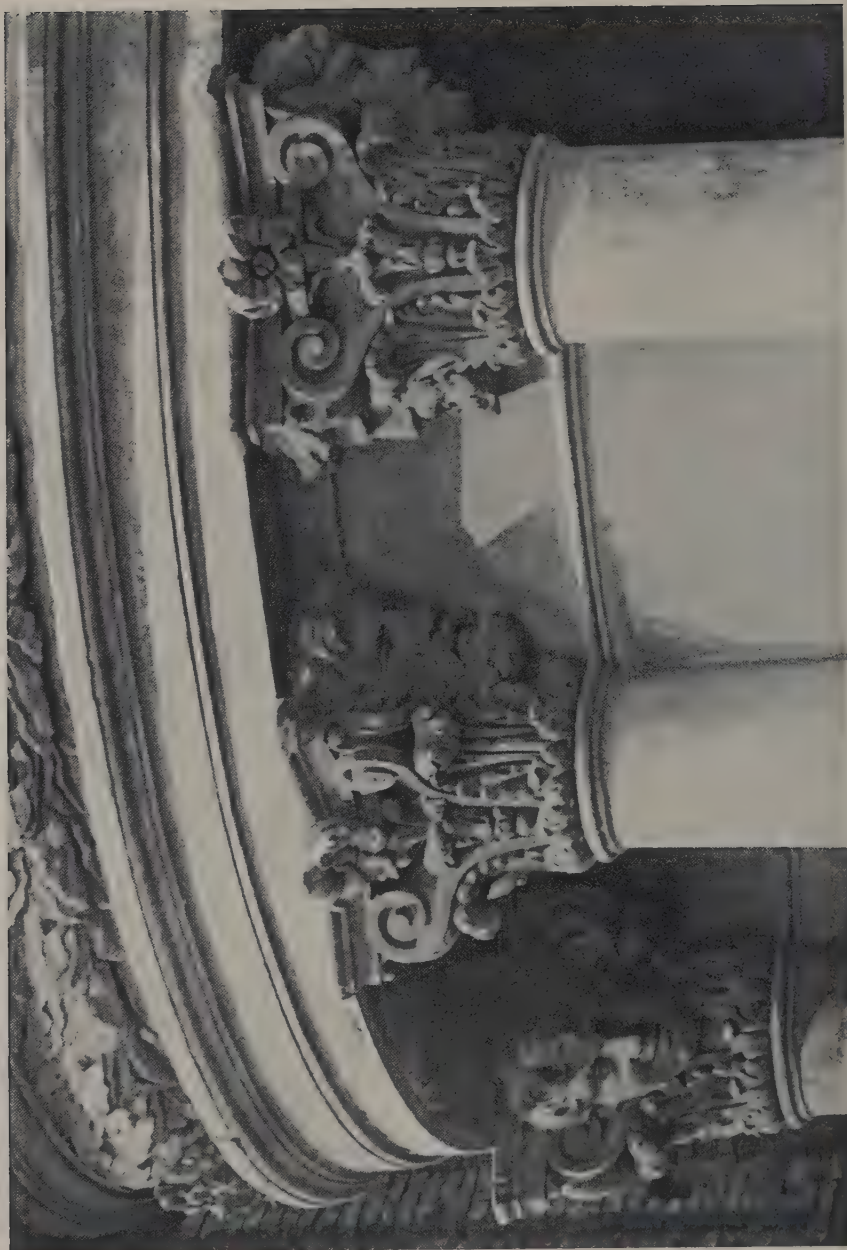
S. Andrea delle Fratte



S. Andrea delle Fratte
Campanile



S. Andrea delle Fratte
Campanile



S. Andrea delle Fratte
Campanile

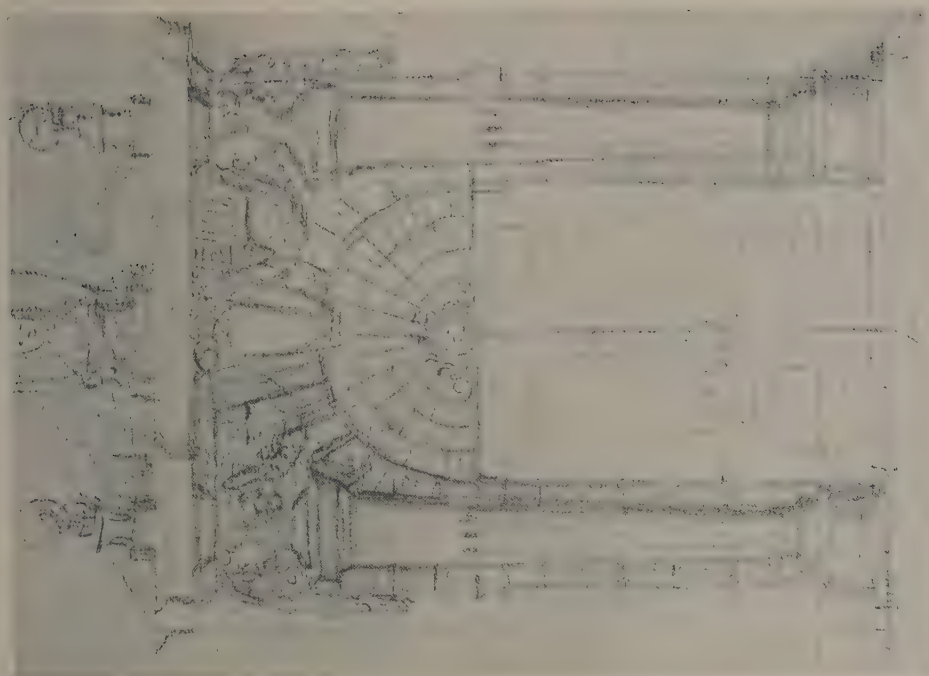


Biblioteca Alessandrina



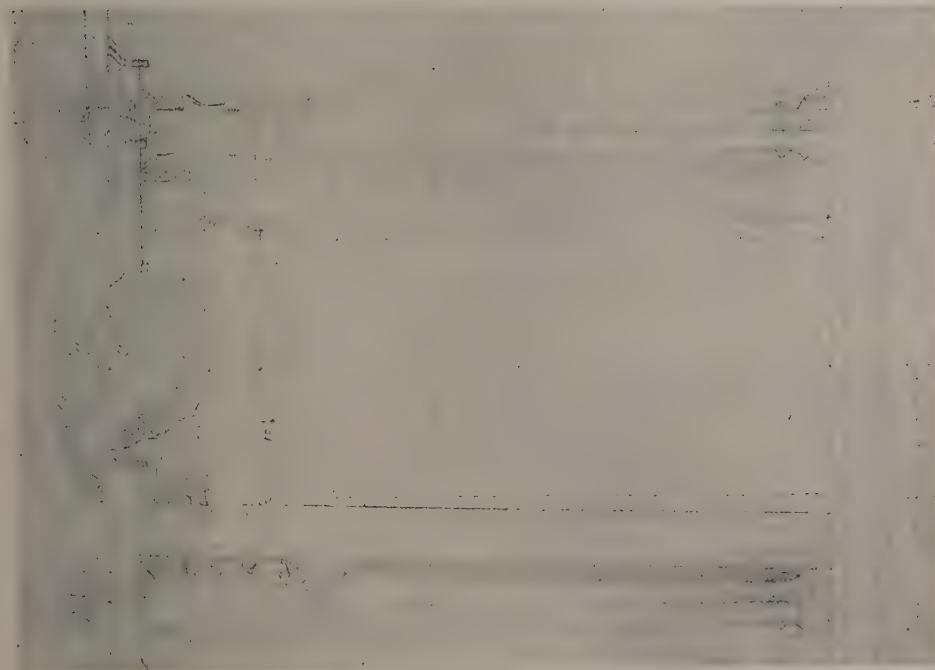
Villa Falconieri

1. Cancelli de' Leoni. 2 Cancelli di Falco



2

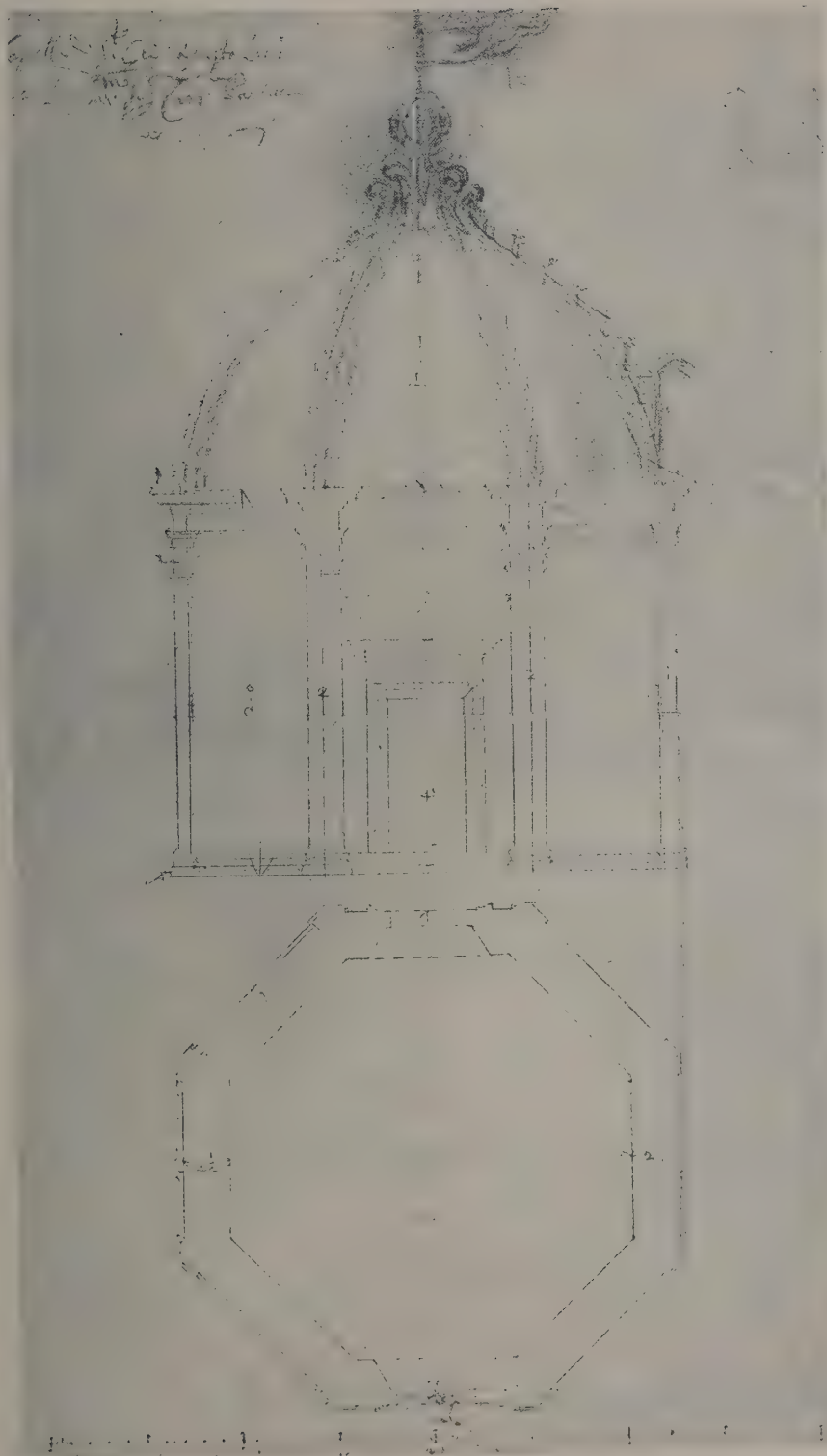
1. Casino Bufalo. 2. Palazzo in Perugia



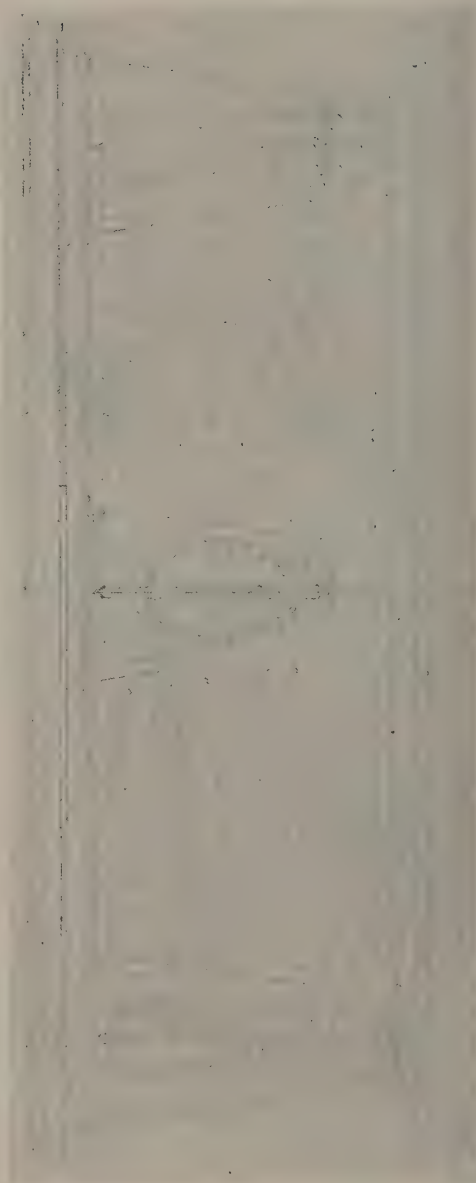
1



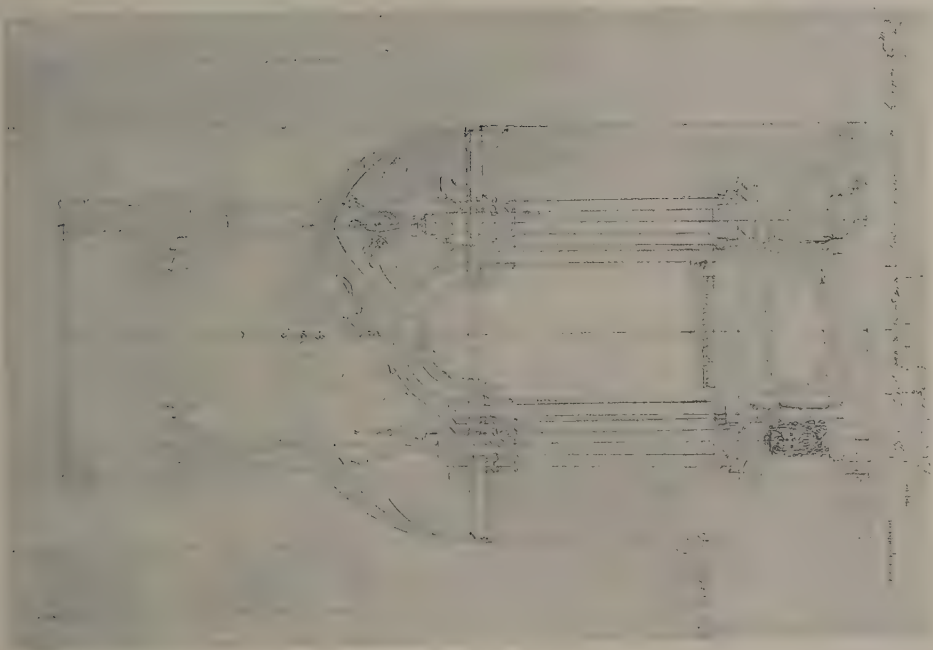
S. Giovanni in Oleo



S. Giovanni in Oleo



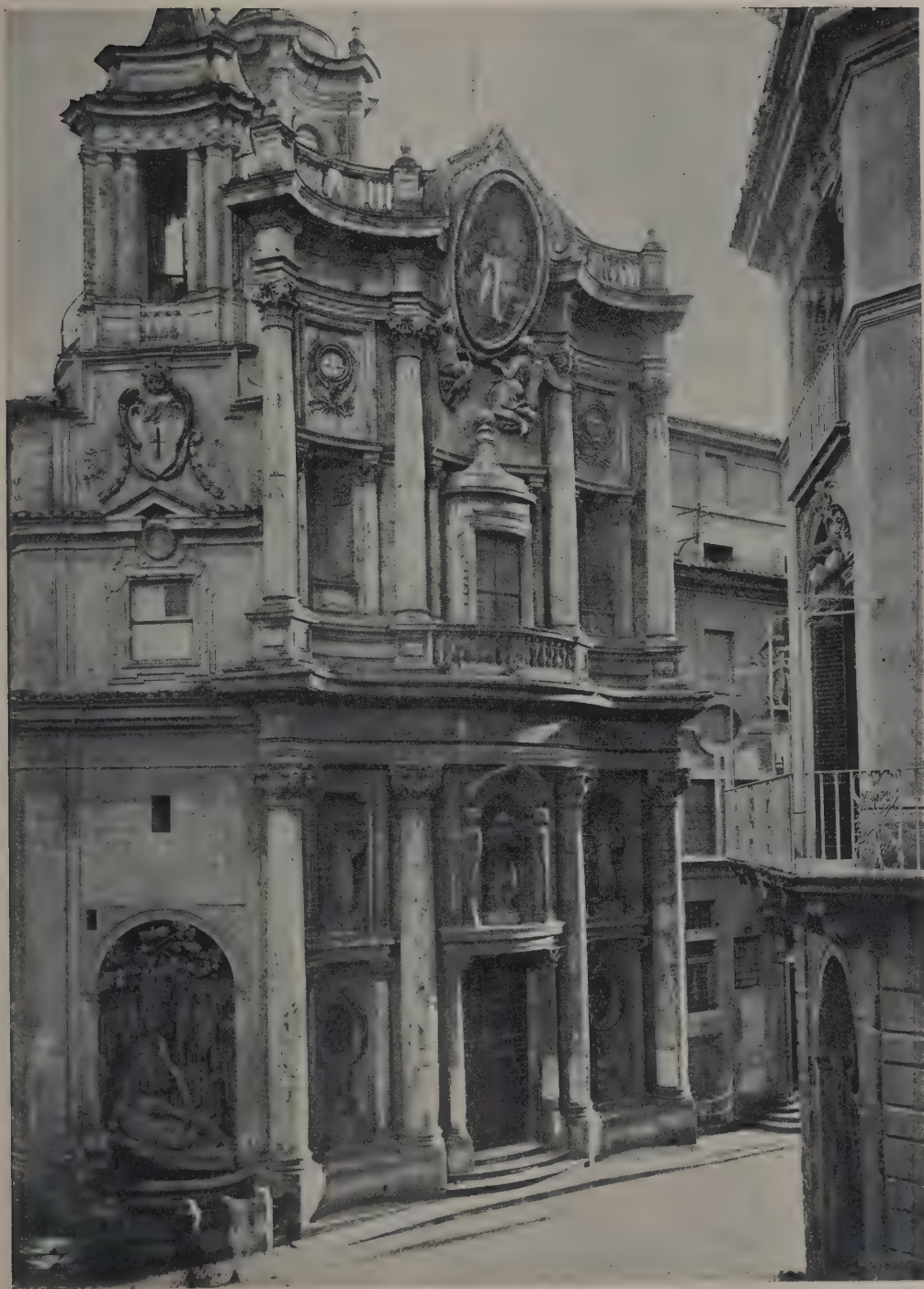
1 S. Girolamo della Carità, Cap. Spada. 2. S. Paolo in Bologna



Siena



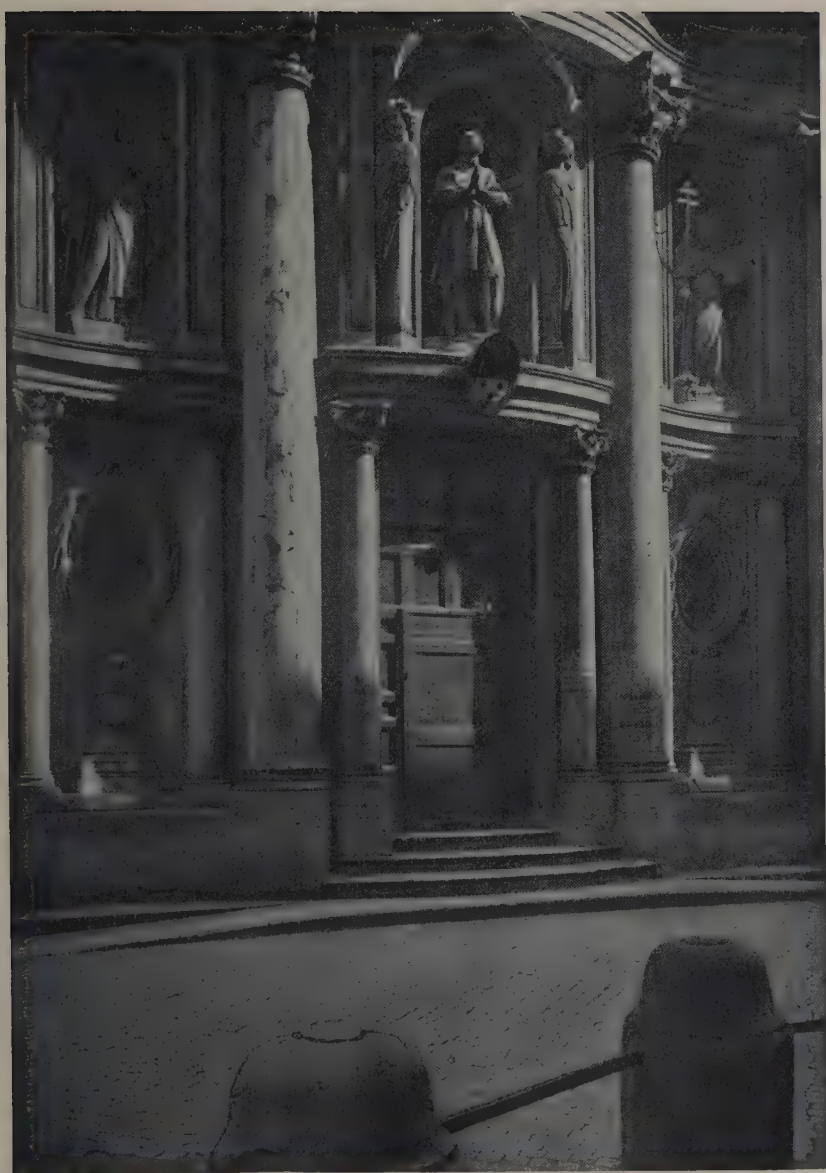
S. Giovanni de' Fiorentini



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane

VERZEICHNISSE UND REGISTER

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER TAFELN.

(Die Seitenzahl rechts verweist auf die entsprechende Textstelle)

Tafel		Seite
1	S. Pietro in Vaticano, Portikus mit der Porta Santa ...	9
2	— Entwurf Borrominis für die Porta Santa (Alb. 748) ...	10
3,1	— Cherubim über dem Attilarelief ...	9
3,2	— Gitter über den unterirdischen Kapellen der Vierung ...	12
4	Palazzo Barberini, Gesamtansicht ...	16
5	— Berninis Loggien ...	16
6	— Mittelrisalit der Gartenfront ...	17
7	— Entwürfe Madernas für den rückwärtigen Mittelrisalit (1. Alb. 962, 2. Alb. 963) ...	27
8	— Von Borromini entworfenes Mezzaninfenster in der Rücklage der Hauptfassade ...	29
9	— Von Bernini entworfene Tür des großen Saales ...	29
10	— Entwürfe Berninis für die Haupttür des großen Saales (1. Alb. 983, 2. Alb. 984) ...	30
11	— Von Bernini entworfene Haupttür des großen Saales ...	30
12	S. Carlo alle Quattro Fontane, Sakristei (ehemaliges Refektorium) ...	34
13	— Klosterhof ...	36
14	— Entwürfe für die Gartenfront des Klosters (1. Alb. 201, 2. Alb. 200) ...	35
15	— Längsschnitt (Insign. Rom. Templ. prosp.) ...	42
16,1	— Entwurf für das Brunnengitter des Klosterhofes (Alb. 195a) ...	36
16,2	— Entwurf für die Rahmung des Hauptaltars (Alb. 210) ...	44
17	— Gitterentwürfe (1. Alb. 232, 2. Alb. 235, 3. Alb. 238a, 4. Alb. 231) ...	46
18	— Inneres ...	43
19	— Inneres ...	43
20	— Inneres der Kuppel ...	44
21	— Pendentifs ...	44
22	Palazzo Spada, Kolonnade (Alb. 1156) ...	50
23	— Kolonnade ...	50
24	— Gartentor ...	51
25	Palazzo Falconieri, Fassade ...	52
26	— Hofseite ...	54
27	— Entwurf für die Hofseite (Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums n. 1067) ...	54
28	— Loggia ...	55
29,1	— Falkenherme ...	53
29,2	— Portalgitter ...	54
30,1	— Studie nach einer Taube (Alb. 1070) ...	53
30,2	— Entwürfe für den Eckpilaster (Alb. 1063) ...	53
31,1	— Deckenentwurf (Alb. 1071) ...	53
31,2	— Gitterentwurf (Alb. 1069) ...	54
31,3	— Deckenentwurf (Alb. 1068) ...	58
32	— Decke im Erdgeschoß ...	57
33	— Decke im Piano Nobile des Südwesttraktes ...	58

Tafel	Seite
34 Palazzo Falconieri, Decke im Piano Nobile des Südwesttraktes	58
35,1 — Decke im Vorzimmer des Südwesttraktes	58
35,2 — Detail der Decke auf Taf. 34	58
36 — Decke im Piano Nobile des Südwesttraktes	58
37 Oratorio di S. Filippo Neri, Schnitt durch den Vordertrakt (op. arch. II, 42)	74
38 — Entwurf für die Fassade (Alb. 291)	83
39 — Fassade	83
40,1 — Tür zum Oratorium	76
40,2 — Gitterentwurf für die Fassade (Alb. 327)	84
40,3 — Gitterentwurf für die Fassade (Alb. 329)	84
40,4 — Entwurf für die Bibliothekstüre (Alb. 325)	82
41,1 — Entwurf für einen Hofpilaster (Alb. 300)	78
41,2 — Entwurf für die Kartusche an der Eingangsseite des Oratoriumssaals (Alb. 295)	75
41,3 — Nicht verwendeter Entwurf für eine Giebelbekrönung (Alb. 295)	75
41,4 — Entwurf für die Gliederung der Eingangsseite im Oratoriumssaal (Alb. 295)	75
41,5 — Entwurf für eine Tür in S. Maria in Vallicella (Alb. 660)	80
42 — Entwürfe für die Fontäne im zweiten Hof (Alb. 336)	78
43 — Längsschnitt durch die Hoftrakte (Op. arch. II, 58)	79
44,1 — Fensterentwurf für den vorderen Hof (Alb. 311)	74
44,2 — Sakristeiseite des vorderen Hofes (Op. arch. II, 51)	73
45,1 — Refektorium (Op. arch. II, 62)	79
45,2 — Ursprüngliche Form der Bibliothek (ms. des Op. arch.)	81
46 — Sala della ricreazione, Kamin	80
47 — Bibliothek, Denkmal des Kardinals Cesare Baronio	82
48,1 — Lavamano (Op. arch. II, 60)	80
48,2 — Lavamano, zur Zeit in der Küche aufgestellt	80
49 — Trakt an der Piazza di Monte Giordano	85
50 SS. Apostoli in Neapel, Altar der Verkündigung	86
51 Piazza Navona, Entwurf für die mittlere Fontäne (cod. Vat. lat. 11258, II, 200)	93
52 S. Pietro in Vaticano, Entwürfe für die Campanile (1. Alb. 735, 2. Alb. 735a)	92
53 S. Giovanni in Laterano, Mittelschiff mit dem Blick nach der Eingangsseite	100
54 — Fenster über dem Hauptportal des Mittelschiffes	101
55 — Eingangsseite des Mittelschiffes	101
56,1 — Dekoration der Bogenleibungen der Mittelschiffsarkaden	101
56,2 — Pilasterkapitell des Mittelschiffes	101
57,1 — Decke im inneren Seitenschiff der Südseite	105
57,2 — Decke im äußeren Seitenschiff der Südseite	105
58 — Inneres Seitenschiff auf der Südseite	105
59 — Inneres Seitenschiff auf der Südseite	105
60 — Medaillon an den Oberwänden des Mittelschiffes	101
61 — Denkmal für Sergius IV.	110
62 — Bekrönung des Denkmals für Bonifaz VIII.	109
63 — Sopraporte im innern Seitenschiff der Nordseite	113
64,1 — Entwurf des Denkmals für Bonifaz VIII. (Alb. 396)	109
64,2 — Entwurf des Denkmals für Alexander III. (Alb. 398)	109
65,1 — Entwurf für ein nicht ausgeführtes Epitaph (Alb. 407)	111
65,2 — Entwurf für ein nicht ausgeführtes Epitaph (Alb. 402)	111
66,1 — Grabmal des Kardinals A. Martinez de Chaves	111
66,2 — Entwurf für ein Glasfenster (Alb. 440)	108

Tafel	Seite
67,1 S. Giovanni in Laterano, Entwurf für das Tabernakel über dem Hochaltar (Studio d'architettura III)	111
67,2 — Entwurf für das Tabernakel über dem Hochaltar (cod. Chigian. P VII, 9, fol. 9)	111
68,1 — Bekrönung der Tür zum Palazzo Lateranense	106
68,2 — Entwurf für ein Epitaph vermutlich für S. Giovanni in Laterano (Alb. 1280)	185
68,3 — Entwurf für den Mosaikfußboden (Alb. 421)	108
68,4 — Entwurf für den Mosaikfußboden (Alb. 422)	108
69,1 — Deckenentwurf vom Jahre 1646 (Alb. 393)	108
69,2 — Entwurf für die Decke vor der Tür zum Palazzo Lateranense (Alb. 391)	107
70 S. Ivo della Sapienza, Hofansicht	118
71 — Kuppel	118
72 — Entwurf für die Laterne (Alb. 510)	119
73 — Entwurf für die Laterne (Alb. 511)	119
74,1 — Seitentür im Innern	116
74,2 — Inneres, Hauptaltarnische	116
75 — Inneres der Kuppel	117
76,1 — Friesentwurf (Alb. 512)	119
76,2 — Ursprünglich projektierte Form der Westfront (Op. arch. I, 3)	120
77 — Hofansicht mit den ursprünglich projektierten Campanili (Op. arch. I, 7)	120
78 — Rückwärtiges Portal	120
79 S. Maria de' Sette Dolori, Fassade	122
80 — Inneres, Eingangsseite	123
81 — Inneres, Seite des Hauptaltars	123
82,1 Palazzo Carpegna, Loggia	127
82,2 — Portal zur Wendeltreppe	127
83,1 — Pilasterentwurf (Alb. 1040)	129
83,2 Palazzo Pamfili, Entwurf für die Decke des großen Saales (Alb. 1128)	137
84,1 — Galerie	135
84,2 — Tür in die Galerie	136
85 S. Agnese in Piazza Navona, Südliche Außenansicht	152
86 — Fassade	143
87 — Fassade	143
88,1 — Das Rainaldische Projekt: Die von G. Rainaldi begonnene Fassade (Alb. 58)	142
88,2 — Das Rainaldische Projekt: Aufriß der Fassade (Alb. 50)	141
89,1 — Die von G. Rainaldi begonnene Rückseite (cod. Cors. 168)	142
89,2 — Das von G. Rainaldi begonnene Innere (cod. Cors. 168)	142
90 — Entwurf Borrominis für die Campanili (Alb. 59a)	144
91 — Campanile	144
92 — Inneres	146
93 — Inneres	146
94 — Inneres mit Eustachiusaltar	150
95 Collegio di S. Agnese, Loggien und Treppenhäuser	151
96 Collegio di Propaganda Fide, Fassade	165
97 — Fassade	165
98 — Mittelachse der Fassade	166
99 — Fenster über dem Portal	166
100 — Fenster des Hauptgeschosses	166
101 — Fenster des Hauptgeschosses	166
102,1 — Fenster des oberen Geschosses	166

Tafel		Seite
102,2	Collegio di Propaganda Fide, Fenster des oberen Geschosses	166
103,1	— Fenster des oberen Geschosses	166
103,2	— Fenster der seitlichen Fassade	166
104,1	— Entwurf für das Portal der Fassade (Alb. 911)	166
104,2	— Türentwurf (Alb. 909)	166
104,3	— Türentwurf (Alb. 912)	166
104,4	— Entwurf für das Mittelfenster der Fassade (Alb. 916)	166
105,1	— Entwurf für die oberen Fenster der seitlichen Fassade (Alb. 917)	166
105,2	— Kaminentwurf (Alb. 921a)	166
105,3	— Kaminentwurf (Alb. 921)	166
105,4	— Kaminentwurf (Alb. 922)	166
106	— Inneres der Kirche	162
107,1	— Decke der Kirche	164
107,2	— Zimmerdecke	166
108	— Entwurf des Kircheninnern (Alb. 906)	162
109	S. Andrea delle Fratte, Äußeres	168
110	— Mittelgeschoß des Turmes	168
111	— Abschluß des Turmes	168
112	— Kapitelle vom Mittelgeschoß des Turmes	168
113	Biblioteca Alessandrina, Hauptraum	170
114	Villa Falconieri, Fassade des Casino	173
115,1	— Cancelli de' Leoni mit dem Blick nach dem Ausgang	175
115,2	— Cancelli de' Leoni mit dem Blick nach dem Casino	175
116,1	— Cancelli de' Leoni	175
116,2	— Cancelli di Falco	175
117,1	Casino Bufalo, Portalentwurf (Alb. 1002)	176
117,2	Palast in Perugia, Portalentwurf (Alb. 1432)	178
118	S. Giovanni in Oleo mit der Porta Latina	182
119	— Vorentwurf (Alb. 466a)	182
120,1	S. Girolamo della Carità, Entwurf für den Altar in der Cappella Spada (Alb. 476)	183
120,2	S. Paolo in Bologna, Entwurf für den Hochaltar (Alb. 477)	184
121,1	Siena, Entwurf für einen Altar (Alb. 8)	185
121,2	— Entwurf für einen Altar (Alb. 9)	185
122	S. Giovanni de' Fiorentini, Hochaltar und Grabdenkmal Falconieri	184
123	S. Carlo alle Quattro Fontane, Fassade	180
124	— Fassade	180
125	— Fassade	181
126	— Vorentwurf der Fassade (Alb. 187)	180
127	— Unteres Fenster in den seitlichen Achsen	181
128	— Kapitell der unteren Ordnung	181

LITERATURVERZEICHNIS

- Aloe St.: Catalogo di tutti gli edifici sacri della Città di Napoli im Archivio stor. per le Prov. Napoletane Napoli 1883, VIII.
- Armellini M.: *Le Chiese di Roma*, 2. Aufl., Roma 1891.
- Aviler C. A. d': *Cours d'architecture*, Paris 1750.
- Baglione G.: *Le Vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642.
- Baldeschi A.: *Relazione della nave principale della Sacrosanta Chiesa Papale Lateranense*, Roma 1723.
- Baldinucci F.: *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682.
- *Delle Notizie de' Professori del disegno*, Firenze 1773.
- Berthier Fr. J. J.: *L'église de Sainte Sabine a Rome*, Rome 1910.
- Bertolotti A.: *Artisti Lombardi a Roma*, Milano 1881.
- Bonanni Ph.: *Numismata Pontificum Romanorum*, Roma 1699.
- Boromino F.: *Opera del Caval. — cavata da suoi originali cioè la chiesa e fabbrica della Sapienza di Roma*, Roma 1720.
- *Opera del Caval. — cavata da suoi originali cioè l'oratorio e fabbrica per l'abitazione de' PP. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Roma*, Roma 1725.
- Brinckmann A. E.: *Die Baukunst des 17. und 18. Jhdts. in den romanischen Ländern*, Berlin 1915.
- Campori G.: *Lettere art. ined.*, Modena 1866.
- Cancellieri Fr.: *Il mercato . . . di Piazza Navona*, Roma 1811.
- Carafa G.: *De Gymnasio Romano*, Roma 1751.
- Cassirer K.: *Zu Borrominis Umbau der Lateransbasilika im Jahrb. d. Preuß. Kunsts.*, XLII, 1921, 55 ff.
- *Die Handzeichnungssammlung Pacetti im Jahrb. d. Preuß. Kunsts.*, XLIII, 1922.
- Castellucci A.: *Le riparazioni al vecchio edificio e la costruzione del nuovo Collegio de Propaganda Fide nel sec. XVII*, Alma mater, Roma 1921, III.
- Celano C.: *Città di Napoli*, Napoli 1692.
- Cerroti F.: *Lettere e Memorie autografe et inedite di Artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana*, Roma 1860.
- Crescimbeni G. M.: *L'istoria della chiesa di S. Giovanni avanti Porta Latina*, Roma 1716.
- Donatus A.: *Roma vetus ac recens*, Roma 1639.
- Dvořák M.: *Francesco Borromini als Restaurator im Beiblatt zum Kunstgesch. Jahrb. der K. K. Zentralkommission*, Wien 1907, I, 89 ff.
- Egger H.: *Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano in Beiträgen zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet*, Wien 1903.
- *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der Hofbibliothek in Wien*, I. Teil, Wien 1903.
- *Architektonische Handzeichnungen alter Meister*, Wien und Leipzig 1910.
- Ehrle F.: *Roma al tempo di Urbano VIII. La Pianta di Roma Maggi — Maupin — Losi*, Roma 1915.
- Escher K.: *Barock und Klassizismus*, Leipzig 1910.
- Falda G. B.: *Il Nuovo Teatro delle fabbriche di Roma moderna fatte nel Pontificato di Alessandro VII*.
- Farinacci B.: *La relatione della Festa et apparato della Chiesa di S. Agnese in P. N. . . in occasione del nuovo aprimento di essa*, Roma 1672.
- Ferri G. B.: *De florum cultura*, Roma 1633 (Imprimatur 1632).
- Ferrero P.: *Palazzi di Roma*, Roma.
- Frankl P.: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig und Berlin 1914.
- Franzini G. D.: *Descrittione di Roma antica e moderna*, Roma 1643 und 1650.
- Fraschetti St.: *Il Bernini*, Milano 1900.
- Frey D.: *Die Architekturzeichnungen der Österr. Nationalbibliothek (Österr. Kunstbücher 19)*, Wien 1920.
- Giovannoli A.: *Roma antica*, Roma 1618.
- Guidi M.: *Francesco Borromini e le fabbriche dei Filippini in Roma in Rassegna d'Arte VIII (1921) 158 ff.*
- *Francesco Borromini*, Roma 1922.
- Gurlitt C.: *Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttgart 1887.
- Hempel E.: *Carlo Rainaldi*, Diss. München 1919.
- *Carlo Rainaldi*, Roma 1922.

- Lauer Ph.: *Le Palais de Latran*, Paris 1911.
- Letarouilly P.: *Édifices de Rome moderne*, Paris 1857 bis 1868.
- Lubowsky E.: *Gio. Lorenzo Bernini als Architekt und Dekorateur unter Papst Urban VIII*. Diss. Tübingen 1919.
- Macedo F.: *Archigymnasii Romanae Sapientiae descriptio*, Roma 1661.
- Martinelli F.: *Roma ricercata nel suo sito e nella scuola di tutti gli antiquarii*, Roma 1644 und 1658.
- *Primo trofeo della Sma. Croce eretto in Roma nella Via Lata da S. Pietro Apostolo*, Roma 1655.
- *Roma ex ethnica sacra*, Roma 1653.
- Milizia Fr.: *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1768.
- Muñoz A.: *La formazione artistica del Borromini*, in *Rassegna d'Arte*, maggio fino giugno 1919.
- *Roma Barocca*, Milano 1919.
- *Francesco Borromini*, Roma 1921.
- Panofsky E.: *Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis im Jahrb. d. Preuß. Kunsts.*, XL, 1919, 241 ff.
- Pascoli L.: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1730.
- Passeri G.: *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*, Roma 1772.
- Pollak O.: *Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom und Zeichnungen von Borromini in der Wiener Hofbibliothek im Jahrb. des Kunsth. Inst. der K. K. Zentralkommission V*, 1911, 111 ff.
- *»Boromino, Francesco«* in *Thieme-Becker*, Allg. Lex. d. bild. Künstler, IV, Leipzig 1910, 368 ff.
- *Italianische Künstlerbriefe aus der Barockzeit im Jahrb. d. Preuß. Kunsts.*, XXXIV, 1913, Beiheft.
- *Der Architekt im 17. Jhdt. in Rom in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, III (1909 bis 1910), 201 ff.
- *Antonio del Grande im Kunsthistorischen Jahrbuch der Zentralkommission III*, Wien 1909, 133 ff.
- Posse H.: *Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom im Jahrb. d. Preuß. Kunsts.*, XI, 1919, 93 ff.
- Quatremère de Quincy M.: *Encyclopédie méthodique*, Paris 1788. Artikel: Borromini.
- Rasponius C.: *De Basilica et Patriarchio Lateranensi*, Roma 1656 und 1657.
- Ratti N.: *Notizie della chiesa interna dell' Archiginnasio romano*, Roma 1833.
- Renazzi F. M.: *Storia dell' Università degli studi di Roma*, Roma 1803 — 1806.
- Reymond M.: *De Michel-Ange a Tiepolo*, Paris 1912.
- Ritratto di Roma moderna, siehe P. Totti.
- Rohault de Fleury G.: *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877.
- Roisecco G.: *Roma antica e moderna*, Roma 1750.
- Rossi D. de: *Studio d'architettura civile*, Roma 1702 bis 1721.
- Rossi F. de: *Ritratto di Roma moderna* siehe P. Totti.
- Rossi, G. J.: *Il Nuovo Teatro delle fabbriche di Roma moderna*, Roma 1665, to. I fino III.
- Rossini, P.: *Il Mercurio errante*, Roma 1725.
- Rubeis J. J. de: *Insignium Romae Templorum prospectus*, Roma 1683.
- Seignelay, Marquis de: *Journal de mon voyage in Gazette des Beaux-Arts XVIII* (1865), 176 ff.
- Serafin del Sagrado Corazon de Jesus, Fr.: *Historia del Convento de S. Carlos a las cuatro Fuentes de Roma*, Roma 1916.
- Sigismondo G.: *Descrizione della città di Napoli*, Napoli 1789.
- Tezio G.: *Aedes Barberinae ad Quirinalem, Romae* 1642.
- Titi F.: *Studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma*, Roma ed. 1674, 1686, 1721, 1763.
- Totti P.: *Ristretto delle Grandezze di Roma*, Roma 1637.
- *Ritratto di Roma moderna*, Roma, ed. 1638, 1652 (Fil. de Rossi), 1689 (Mich. Ang. Rossi).
- Venuti R.: *Descrizione di Roma moderna*, Roma 1766.
- Wölfflin H.: *Renaissance und Barock*, München 1888.
- Židek F.: *Villa Falconieri im 1. Jahresbericht des Gymnasiums der Ges. Jesu in Kalksburg*, 1907.

REGISTER.

I. DIE WERKE FRANCESCO BORROMINIS.

KOLLEGIEN.

- Collegio di S. Agnese 74, 146, 151 (Taf. 95).
- Collegio di Propaganda Fide 52, 75, 122, 157 ff. (Fig. 55—59, Taf. 96—105).
- Daten 160 f.
- Fassade 160, 165 f. (Taf. 96—103).
- Hof 74, 159.
- Kircheninneres 162 f. (Taf. 106—108).
- vor dem Ausbau 157 f. (Fig. 55).
- Vorentwürfe 158 ff. (Fig. 56—59).

KIRCHEN.

- S. Agnese in Piazza Navona 5, 52, 93, 105, 114 f., 134, 138 ff., 161, 194, 197, 199 (Fig. 47—54, Taf. 85—95).
- Altarreliefs 150.
- Anteil der Rainaldis 140 ff., 150 (Fig. 49, Taf. 88 und 89).
- Daten 140, 142, 147 f.
- Fassade 142 ff. 197 (Taf. 85—87).
- Glockentürme 142 ff., 150 (Taf. 90, 91).
- Grabmal Innozenz' X. 144, 147, 151.
- Hof 74, 146, 151 (Taf. 95).
- Inneres 146, 150 (Taf. 92—94).
- vor dem Neubau 138 f. (Fig. 48).
- Vorentwürfe 142 ff. (Fig. 47—51).
- S. Andrea delle Fratte 52, 118, 144, 167 ff. 179, 192 (Fig. 60, 61, Taf. 109—112).
- S. Carlo alle Quattro Fontane 28, 32 ff., 49 52, 55, 57, 61, 63, 114, 118, 133, 193, 196 f. (Fig. 4—9, Taf. 12—21).
- Altarraumen 44 (Taf. 16, 2).

- S. Casa della Madonna di Loreto 48.
- S. Giovanni in Fonte 182.
- S. Giovanni in Laterano 94 ff., 127, 192 f., 198 (Fig. 22—33, Taf. 53—69).
- Absichten Innozenz' X. 94 f.
- Apostelfiguren 104.
- Bronzetüren 108.
- Daten 98.
- Denkmäler 109 ff. (Taf. 61, 62—66).
- Eingang zum Lateranspalast 106 f. (Taf. 68, 1 und 69, 2).
- Eingangswand 101 (Taf. 54, 55).
- Entwürfe F. della Greca 99, 112 f. (Fig. 28).
- Erhaltung der mittelalterlichen Anlage 95, 109.
- Fassade 113.
- Glasfenster 108 (Fig. 22 und Taf. 66, 2).
- Kapellen 108.
- Mosaikboden 108.
- Projekt eines Neubaus 95.
- Säulen aus Verde antico 95 ff., 105, 146.
- Seitenschiffe 105 (Taf. 57—59).
- Statue Innozenz' X. 107 (Fig. 33).
- System des Langhauses 99 ff. (Taf. 53).
- Tabernakel der Pilasterordnung 100, 104 (Taf. 53).
- Tabernakel über dem Hochaltar, 111 f. (Taf. 67).
- Vorentwürfe 100 ff. (Fig. 29—32).
- Vorhalle 113.
- Zustand vor dem Umbau 95 f. (Fig. 22).

Erratum

S. 3, Z. 2: statt Comer See ist zu lesen: Luganer See.

- Vorentwürfe 37 ff. (Fig. 6—9).

52, 184 (Taf. 122).

- S. Girolamo della Carità, Kap. Spada 52, 182 f., (Taf. 120, 1).
 S. Maria dell' Angelo in Faenza 183.
 S. Maria a Cappella Nuova in Neapel 124 ff. (Fig. 37 und 38).
 S. Maria Maggiore, Grabmal Merlini 87.
 S. Paolo in Bologna 184 (Taf. 120, 2).
 S. Pietro in Vat. 7 ff. (Taf. 1—3).
 — Altäre 11.
 — Baldachin 13 f.
 — Cherubinkopf über dem Attilarelief 9 (Taf. 3, 1).
 — Cherubinköpfe der Portale 9 (Taf. 1).
 — Gitter der Cappella del Sacramento und del Coro 13.
 — Gitter über den unterirdischen Kapellen 12 (Taf. 3, 2).
 — Gitter der Vorhalle 13.
 — Nischen und Kapellen der Kuppelpfeiler 10, 12 f.
 — Piedestal der Pietà Michelangelos 11.
 — Porta Santa 10 f. (Taf. 1 und 2).
 — Türen der Cappella del Sacramento 13.
 — Wappen der Loggia di S. Andrea 13, 28.
 S. Sabina, Kap. des hl. Dominikus 185.

ORATORIEN.

- Oratorio di S. Filippo Neri 22, 30, 52, 55, 61 ff., 86, 122, 136, 162, 165 (Fig. 15—21, Taf. 37—49).
 — Anonyme Projekte 66 f. (Fig. 17 und 18).
 — Anteil Maruscellis 62, 65, 67 f., 79 (Fig. 19).
 — Bauherrn 83.
 — Beendigung 85 f.
 — Beginn 69.
 — Beschreibung des Baues im Op. arch. 61.
 — Bibliothek 64, 69, 77, 81 f. (Taf. 37, 39, 40, 4, 43, 45, 2).
 — Casa de' Filippini 65, 78 f., 85.
 — Denkmal Cesare Baronios 82 (Taf. 47).
 — Differenzen 86.
 — Fassade 28, 69 f., 77, 83 f., 180 f. (Taf. 37, 38).
 — Flügel am Monte Giordano 85 (Taf. 49).
 — Fontänen 79 (Taf. 42).
 — Gitter 84 (Taf. 40, 2 und 3).
 — Haupteingang 67, 70.
 — Höfe 67, 73 f., 77 ff., 194 (Taf. 41, 1, 43, 44).
 — Kamin 80 (Taf. 46).
 — Kapellen 80.
 — Kloake 77.
 — Lavamano 80 (Taf. 48).
 — Loggia 73, 77 ff.
 — Oratoriumsraum 64, 67 ff., 74 ff., 80 (Taf. 39, 41, 2—4).
 — Originalmanuskript des op. arch. 61, 67, 81.

Oratorio di S. Filippo Neri, Persönlichkeit des Heiligen 61.

- Projekt eines Osttraktes 73, 94 (Fig. 21).
 — Refektorium 67 f., 72 f., 79 f. (Taf. 45, 1).
 — Sakristei 64 f., 73 (Taf. 44).
 — Sala di ricreazione 80 (Taf. 46).
 — Spätere Veränderungen 64, 75 f., 79, 81, 83.
 — Treppen 72, 76 f.
 — Türen in S. Maria in Vallicella 80 (Taf. 41, 5).
 — Uhrturm 85 f. (Taf. 49).
 — Vorentwürfe Borrominis 70 ff. (Fig. 20 und 21).
 — Vorgeschichte 64.
 — Wirtschaftshof 68, 79.
 Oratorio di S. Venanzio, Denkmal Fr. Ceva 124 (Fig. 39).

PALÄSTE UND VILLEN.

- Pal. Barberini 15 ff., 52, 54 f., 129, 136, 194 (Fig. 3, Taf. 4—11).
 — Anonymes, erstes Projekt 19 f.
 — Anteil Berninis 15, 24 ff. (Taf. 5, 9, 10).
 — — Borrominis 15, 21 f., 27 ff. (Taf. 8).
 — — Madernas 19 ff., 26 f. (Taf. 7).
 — — Pietro da Cortonas 30.
 — Beendigung 24 f.
 — Exkurs des Florentiner Anonymus 22 ff.
 — Fassade 16, 20 ff., 24, 28 f. (Taf. 4 und 5).
 — Fenster 27 ff., 31 (Taf. 8).
 — Fontäne der Vorhalle 26, 30.
 — Fundamentierung 24.
 — Gartenfront 17, 20, 26 f. (Taf. 6 und 7).
 — Portale des großen Saales 18, 27, 29 f. (Taf. 9—11).
 — Teatro 30.
 — Treppen 17 f., 20 ff., 28, 31.
 — Vorgeschichte 18.
 — Vorhalle 17, 26 (Fig. 3).
 — Wappen Urbans VIII. 28.
 Pal. Barberini alli Giubbonari 56, 59 f., 129 (Fig. 14).
 Pal. Carpegna 30, 60, 127 ff. (Taf. 82), 133, 136, 148.
 — Entwürfe 128 f. (Fig. 40—46, Taf. 8 3, 1).
 — Treppe 127.
 Pal. Falconieri 51 ff. 60, 129, 182 (Taf. 25—36).
 — Bauzeit 51 f.
 — Falkenhermen 53 (Taf. 29, 1).
 — Fassade 52 f. (Taf. 25, 29, 30, 2).
 — Hofseite 54 f. (Taf. 26—28).
 — Inneres 56 ff. (Fig. 13, Taf. 32—36).
 — Loggia 55 (Taf. 28).
 — Portalgitter 54 (Taf. 29, 2).
 — Stuckdecken 56 ff. (Taf. 31—36).

Pal. Falconieri, Wappen 55.
 — Zustand des 16. Jhdts. 52.
 Pal. Giustiniani 134.
 Pal. Pamfili 52, 124, 129, 134 ff. (Taf. 83, 2, und 84).
 Pal. Spada 49 ff., 52 (Fig. 12, Taf. 22—24).
 — Gartenportal 51 (Taf. 24).
 Pal. Spada, Haupttreppe 51.
 — Kolonnade 49 f. (Taf. 22 und 23).
 — Spätere Veränderungen 50.
 — Terrasse 50.
 — Vorgeschichte 49.
 — Wandbrunnen 49, 51 (Fig. 12).
 — Wappen 51 (Fig. 12).
 Pal. Spada in Piazza di Monte Giordano 52, 176 f. (Fig. 67).
 Pal. di Spagna 52, 129 f.
 Sapienza 60.
 — Bibliothek 82, 170 f. (Taf. 113).
 — Hof 74, 114 f. (Taf. 70).
 Villa Falconieri 172 ff. (Taf. 114—116).

UNAUSGEFÜHRTES BZW. UNBESTIMMBARES

Altäre in Siena 185 (Taf. 121).
 Casino Bufalo 176 (Taf. 117 1).
 Chiesa, S. Agostino, Biblioteca Angelica 171 f. (Fig. 65). Platz vor der Kirche 171 f. (Fig. 63, 64).
 — Ss. Ambrogio e Carlo 185.
 — S. Pietro in Vat., Glockentürme 91 ff. (Fig. 23, Taf. 52). Sakristei 186.
 Fontäne der Piazza Navona 93 f. (Taf. 51).
 Grabdenkmäler der Marchesi di Castel Rodriguez 185.
 Kloster der Kapuziner in Rom 186.
 Palast in Perugia 178 (Taf. 117, 2).
 Pal. Spada 176 (Fig. 66).
 Stadttorentwurf 93.
 Torre de' Conti, Restauration 93.
 Villa Giustiniani bei S. Giovanni in Lat. 178.
 — vor der Porta del Popolo 178.
 Villa Missori 177 f.

II. DIE KUNST BORROMINIS

Arbeitsweise 7 f., 47.
 Autorschaft am op. arch. 62.
 Beurteilung 11 f., 21 f., 37, 43, 47 f., 190 ff.
 Bewegung 14, 77, 110, 119 f., 153.
 Bibliotheken 35, 81 ff., 170 ff.
 Capriccio 76.
 Charakteristiken der Frühzeit 75.
 Dachkonstruktion 79.
 Decken in Palästen 56 ff.
 — von Kirchen 164.
 Dekoration 9, 82, 101, 118.
 Eckabrundung 73 f., 106, 194.
 Eckbehandlung 34, 36, 38, 101, 162, 166.
 Einfluß auf Deutschland 47, 195 f.
 — auf Frankreich 47, 74, 192 f.
 — auf Indien 47.
 — auf Italien 47, 190 ff.
 — auf Österreich 196 f.
 Einheitlichkeit 42, 105, 117, 152 f., 194, 200.
 Fassaden von kirchlichen Gebäuden 70 f., 83 f., 122, 143, 165 f., 179 f.
 — von Palästen 52 f., 85, 174 f., 176 f.
 Fenster 29, 31, 84, 101, 120 f., 165 f., 177, 180.
 Fontänen 51, 79, 93 f.
 Formdurchdringung 31, 42, 84, 192.
 Funktionelle Kraft 30 f., 85, 99, 101.
 Gegensatz zu Bernini 13 f., 29 f., 101, 112, 125 f., 136, 161.
 Geistiger Gehalt 44, 47, 53, 58, 61, 83, 120, 157, 164, 168, 181, 183, 199 f.
 Gewellte Grundrißformen 41 ff., 70 f., 84, 181, 195, 197.
 Giebelbildung 76, 84 f., 136, 165 f., 181, 190.

Gitterwerk 12 f., 36 f., 46, 54, 84.
 Glockentürme 85 f., 91 ff., 120, 144, 168, 179, 181, 196.
 Gutachten über S. Ignazio 118.
 Handwerkliches Können 8, 47 f.
 Hilfskonstruktionen 39, 144.
 Höfe 36, 54 f., 67 f., 73 f., 78, 116, 129, 146.
 Hohlkehlen 85, 172, 190.
 Illusionistische Mittel 28, 42, 49 f., 118, 181.
 Individualismus 8, 43, 101, 109, 194.
 Innenräume von Kirchen 37 ff., 94, 99 ff., 116 ff., 123 f., 144 f., 161 f.
 — von Palästen 56 ff.
 — von Ordenshäusern 34 f., 69 ff., 158 ff.
 Kapitellformen 34, 45, 55, 84, 118, 165, 168, 181.
 Karyatidenmotive 51, 53, 168.
 Kolorismus 43 f., 82, 87 f., 106, 118.
 Kolossalordnung 78, 99, 164, 177, 192.
 Konkave Formen 5, 70 f., 84, 101, 116 f., 162, 168, 197.
 Korbbogen 54, 75.
 Kuppeln 44, 117 ff., 143, 152, 167 f., 192.
 Michelangelo als Vorbild 8, 23, 38, 40, 54 f., 63, 78, 161.
 Modelle 85.
 Naturalismus 53, 57, 76, 80, 110, 195, 199.
 Oberitalienischer Einfluß 4 ff., 82, 183.
 Opposition gegen Borrominis Kunst 190 ff.
 Opus architectonicum, Originalmanuskript 61 f., 67, 81.
 Organischer Charakter 80, 99, 104, 117, 181, 192, 195, 199 f.
 Ornament 57 f., 124, 183, 195.

Ovale Grundrißformen 22, 30, 39 f., 59, 72 f., 79 f., 128 f., 152, 162, 194, 197 f.
 Perspektivische Mittel 28 f., 42, 47, 49 f., 110, 172.
 Plastische Auffassung 29, 85, 101, 161, 165.
 Platzgestaltung 84 f., 113, 152 f., 171 f.
 Portale 51, 54, 76, 127 f., 134, 151, 166, 172, 175 f., 178, 182.
 Präzision der Formen 13, 28, 75, 82 f., 101.
 Profilierung 8, 45 (Fig. 10), 56, 76.
 Proportionen 79, 152, 180.
 Raumformen 42 f., 94, 99, 105 f., 117, 123 f., 133, 142, 166, 170 f.
 Raumhafte Wirkungen 100, 104, 116, 180 f., 184.
 Rhythmus 44, 99, 105.
 Säulen 38, 40, 116, 146, 161, 180 f., 185.
 Sechsecke 39 f., 116, 118, 126, 166.
 Silhouette 85, 92, 112, 192.
 Skulpturen 9 ff., 53 f., 104, 164, 168, 175, 180 f., 183, 199 f.
 Spätstil 162 ff., 168, 180 f.

Struktur 75.
 Studien nach Michelangelo 8.
 Stukkaturen 34, 43 f., 56 ff., 117 f., 136.
 Symbolik 57.
 Symmetrie 62, 70, 73.
 Treppen 22, 31, 59, 120, 128 f., 133, 148, 192.
 Trombenkonstruktionen 35, 57.
 Vegetabilische Formen 57, 80, 101 f., 124, 181.
 Vereinfachung 78, 85, 165.
 Verhältnis zur Antike 42 f., 45, 62, 75 f., 77, 83.
 — zur Gotik 4, 85, 95, 106, 109, 164 f., 182, 191, 197.
 — zum Klassizismus 57, 182, 191.
 — zu Maderna 10, 21 f.
 — zum Rokoko 57, 75, 109, 195.
 — zur lokalrömischen Tradition 40.
 Vertikaltendenz 44, 55, 78, 85, 100, 117, 152, 172, 180, 197.
 Zentralisierende Tendenz 76, 84, 116.
 Zentrifugale Tendenz 29 f., 39.
 Ziegelbautechnik 69, 83 f.

III. LEBENS DATEN.

Abstammung 3.
 Angriffe wegen der Kuppel von S. Ivo 112.
 Ankunft in Rom 7.
 Aufenthalt in Mailand 4 ff.
 Auszeichnung durch den König von Spanien 129.
 Charakter 187 f.
 Christusorden 188.
 Ernennung zum Architekten der Sapienza 60.
 Freundschaft mit Castel Rodriguez 37.
 — mit Virgilio Spada 62.
 Geburt 3.
 Gegensatz zu Bernini 92 f.

Jugendzeit in Bissone 3.
 Konflikt beim Bau von S. Agnese 148 f.
 — beim Bau der Casa de' Filippini 86.
 — mit Bernini 10 ff., 14, 91 f.
 Krankheit 189.
 Namenswechsel 3, 9 f.
 Orden des hl. Jacobus 129.
 Pfründe 188.
 Protektion Innozenz' X. 91 ff.
 Schreibweise des Namens 3.
 Selbstmord 189.
 Tötung des Marcantonio Bussone 188.
 Uneigennützigkeit 47 f., 187.
 Wohnung 7, 52, 188.

IV. PERSONENREGISTER

(Betreffs Borromini siehe Register I—III).

Acquaviva, Giulio 111.
 Agucchia, Msgr. 19.
 Albertini, Matteo 37.
 Alexander III. 109.
 Alexander VII. 60, 94, 108.
 Algardi, Alessandro 104, 147.
 Annibaldeschi, Riccardo 111.
 Arconio, Mario 65.
 Arcucci, Camillo 83, 148.
 Augustinerinnen 122.
 Bacciccio, Giov. Batt. 150.
 Bähr, Georg 196, 199.

Baldinucci, Handschr. der Vita Borrominis 6, 11 f., 27.
 Bandinelli, Volunnio 171 f.
 Bandino, Ottavio 33.
 Baratta, Giov. Maria 150.
 Barberini 60.
 — Antonio 124, 157, 164.
 — Francesco 19, 33, 37.
 — Taddeo 19, 24, 59.
 Baronio, Cesare 61, 64, 82 (Taf. 47).
 Basso, Pietro 160.
 Benedikt XIII. 112.

- Berettini, Lucca 108.
 Bernascone, Giuseppe 43.
 Bernini, Lorenzo 7, 59 f., 104, 147, 150, 190.
 — Chiesa di S. Andrea al Quirinale 157, 161.
 — S. Pietro, Baldachin 13 f., 112, 125,
 Bogenleibungen 101, Denkmal der
 Gräfin Mathilde 28, Glockentürme
 91 f., 97, Vierung 10.
 — Collegio di Propaganda Fide 157 (Fig. 55).
 — Fontäne der Piazza Navona 93.
 — Konflikt mit Borromini 10 ff., 14, 91 f.
 — Louvre 28.
 — Ospedale di S. Spirito 28.
 — Pal. Barberini, Berninis Anteil 15, 24 ff.,
 Fassade 16, 20 ff., 24, 28 ff. (Taf. 5).
 Portale des großen Saales 18, 27, 29 f.
 (Taf. 9—11), Treppe 17 f., 20 ff., 28 ff.
 — Pal. Monte Citorio 28.
 — Pal. Odescalchi 28.
 — Wahl zum Architekten von St. Peter 11.
 Bianchi Lombardi, G. A. 95.
 Binago, Lorenzo 5.
 Bolgi, Andrea 104.
 Bonifaz VIII. 109.
 Borromini, Bernardo 162, 179, 182.
 — Giuseppe Pietro 113.
 Bufalo, Paolo Marchese del 167, 176.
 Bussone, Marcantonio 188.
 Caffa, Melchior 150.
 Capo di Ferro, Girolamo 49.
 Caracciolo, Bernardo 111.
 Carlone, Carlo 197.
 Carpegna, Ambrogio 127 f.
 — Ulderico 127.
 Castel Rodriguez, Marchese di 37, 62.
 Castelli, Battista 24.
 — Domenico 148.
 Castello, Anastasia 3.
 — Giovanni Domenico 3.
 Ceva, Francesco Adriano 124.
 Chaves, Antonio de 111.
 Chiaveri, Gaetano 196, 199.
 Chierici minori 138.
 Clemens VIII. 11, 97.
 — XI. 104, 112.
 — XII. 113.
 Coccapani, Sigismondo 30.
 Contini, Francesco 74, 148.
 Corbellini, Sebastiano 150.
 Corneli, Federico 164.
 Corrado Kard. 111.
 Cortona, Pietro da 5, 30, 38, 86, 135, 141, 184.
 Damino, Thomaso 33.
 Dientzenhofer, Christoph 198.
 — Georg 198.
 — Johann 198.
 — Kilian Ignaz 198.
 Dini, Lorenzo 179.
 Dono, Giovanni Cesare 179.
 Drey, Pietro Paolo 48.
 Falconieri, Lelio 184.
 — Orazio 51, 184.
 Fancelli, Carlo 24.
 — Cosimo 162, 183.
 Farnese, Camilla Virginia 122.
 — Ranuccio 109.
 Femanzi, Abondio 148.
 Ferrata, Ercole 150, 183.
 Ferri, Ciro 150, 174, 184.
 Fiammingo, Francesco 86.
 Filamarino, Ascanio 86.
 — Scipione 86.
 Fillipiner 64 ff.
 Fischer von Erlach, Bernhard 197.
 Fischer, Johann Michael 198.
 Fontana, Carlo 162.
 — Francesco Antonio 179.
 — Giovanni 134.
 Fonti, Giov. Batt. 134, 160.
 Frugone, Filippo 108.
 Galamina, Agostino 164.
 Galilei, Alessandro 113, 191.
 Garua, Anastasia 3.
 — Lione 7, 9.
 Giannini, Sebastiano 61.
 Giarguzzi, Pietro 179.
 Giorgetti, Antonio 183.
 Giorgi, Simone 179.
 Giovanni dell' Annunciat^{ne}, Fra 33.
 Giussano, Kard. 111.
 Giustiniani, Vincenzo 134, 178.
 Grande, Antonio del 130 ff., 148, 150, 190.
 Grassi, Orazio 118.
 Greca, Felice della 99, 112 f.
 Gregor XIII. 64.
 Guarini, Guarino 190 ff., 198.
 Guidi, Domenico 150.
 Innozenz X. 60, 85, 91 ff., 107, 134 ff.
 Juan de S. Buenaventura, Fra 32.
 Konservatoren 114.
 Krubsazius, Friedrich August 199.
 Leonardo da Vinci 53.
 Leutner, Abraham 198.
 Levau, Louis 194.
 Luchattelli, Giov. Batt. 35.
 Ludwig XIV. 196.
 Lunghi, Martino der Ältere 64.
 Maderna, Carlo 3 f., 7 ff., 19, 21, 24, 26 f., 59
 (Taf. 6 und 7).
 Maestri della strade 64, 127 f., 134.
 Maggi, Girolamo 82.
 Maidalchini, Olympia 148.
 Maini, Giov. Batt. 151.
 Manili, Girolamo 87.
 Mantovani, Francesco 93.
 Maratta, Carlo 174.
 Marino, Giambattista 199.
 — Pietro di 124.

- Maruscelli, Paolo 62, 65, 67 ff.
 Mascherino, Ottaviano 18.
 Massaro, Francesco 179.
 Mattei 33.
 Mazzoni, Giulio 49.
 Meissonier, Juste Aurèle 195.
 Mellini, Paolo III.
 Mengoni, Fabio 5.
 Merlini, Clemente 87.
 Michelangelo 8, 23, 38, 40, 54 f., 63, 78, 161,
 165.
 Mignard, Pierre 43.
 Minimi di S. Francesco di Paola 167.
 Missori, Bernardino 177.
 Mocchi, Francesco 104, 158.
 Mola, Giacomo 148.
 Monaldeschi 129.
 Montacuto 160.
 Neumann, Balthasar 198.
 Omodei, Luigi Alessandro 93, 185.
 Oñate, Iñigo de 129.
 Oppenord, Gilles Marie 195.
 Ornano, Giulio 139.
 Paglia, Giuseppe 160.
 Palestrina 61.
 Pamfili, Camillo 140, 148.
 — Ludovisio 140.
 — Pio Battista 140.
 Paolucci, Francesco 182.
 Passeri, Giov. Batt. Handschrift 3, 27.
 Paul III., 49.
 — V., 64.
 Pelle, Giov. Maria 148.
 Peroni, Giuseppe 150.
 Peruzzi, Bald. 10.
 Pescal, Defendino 86.
 Pio di Carpi, Rodolfo 18.
 Pisanello 53.
 Pius VII., 162.
 Porta, Giacomo della 55, 60.
 Pozzo, Andrea 192.
 Radio, Agostino II f., 24.
 Raggi, Antonio 150, 179, 184.
 Rainaldi, Carlo 38, 86, 116, 135, 140 f., 148,
 150 ff., 160, 190.
 — Girolamo 95, 134 f., 140.
 Reni, Guidi 86.
 Ricchini, Francesco Maria 5.
 Righi, Francesco 160, 171.
 Romanelli, Giovanni Francesco 82.
 Rossi, Giovanni Francesco 150.
 Saluzzi, Angelo 69.
 Salvi, Niccolo 171.
 Sandrart, Joachim v. 196.
 Santi Ghetti, P. 108.
 Sardi, Giuseppe 190.
 Scala, Niccolo 37.
 Schinardi, Pietro 127.
 Schlaun, Johann Konrad 199.
 Schmidt, Johann Georg 199.
 Sergius IV. 109.
 Sforza, Alessandro 18.
 — Paolo 18.
 Sillani, Sillano 179.
 Sixtus V. 33.
 Sodalizio dei Marchigiani residenti in
 Roma 48.
 Soria, Giov. Batt. 74.
 Spada 176, 182 ff.
 — Bernardino 49, 183.
 — Giacomo Filippo 184.
 — Giovanni 183.
 — Paolo 184.
 — Virgilio 62 ff., 85, 93, 97. Seine Autor-
 schaft am Op. arch. 62.
 Spadarino, Giov. Ant. 135.
 Stella, Paolo della 198.
 Suore del Cenacolo 127.
 Sylvester II. 109.
 Tighetti, Msgr. 33.
 Tonacci, Tommaso 160.
 Trinitarier, spanische 32.
 Ubaldini, Roberto 164.
 Urban VIII. II ff., 59 f. 64.
 Valentino, Mosè 86.
 Valvassori, Gabriele 190.
 Vanvitelli, Luigi 171.
 Vecchi, Gasparo de' 69, 157.
 Vignola 16, 18, 40, 109.
 Visconti 3.
 Vives, Giambattista 157.
 Volterra, Daniele da 49.
 — Francesco da 40.
 Zimmermann, Domenikus 198.

V. ORTSREGISTER.

(Werke Borrominis siehe Register I).

- Banz, Wallfahrtskirche 198.
 Břevnov, St. Margaret 198.
 Caprarola 18.
 Dresden, Frauenkirche 196.
 — kath. Hofkirche 196.
 — Kreuzkirche 199.
 Dresden, Zwinger 200.
 Fulda, Dom 198.
 Kappel, Wallfahrtskirche 198.
 Mailand, S. Alessandro 5.
 — Collegio Elvetico 5.
 — Dom 4.

Mailand, S. Lorenzo 5, 197.
 Messina, S. Gregorio 192.
 Monte Compatri, Dom 38.
 München, St. Anna im Lehel 198.
 — Berg am Laim, Kirche 198.
 — Johanneskirche 199.
 Münster, Clemenskirche 199.
 Paris, St. Anne 195.
 — Hôtel Lambert 194.
 — Kirche des Collège des Quatre Nations 194.
 — St. Sulpice 195.
 — Louvre 187 f., 196.
 Prag, Belvedere 198.
 — St. Nikolaus auf der Kleinseite 198.
 — Marienkirche in Öttingen 198.
 Rom, Acqua Vergine 93.
 — Carceri nuove 142, 190.
 — Casa Professa 68.
 — Chiesa, S. Adriano 108.
 — — S. Andrea al Quirinale 157, 161, 199.
 — — S. Andrea in Via Flaminia 40.
 — — S. Anna de' Parafrenieri 40.
 — — S. Apollinare 171.
 — — S. Cecilia 64.
 — — Ss. Celso e Giuliano 190.
 — — S. Giacomo al Corso 40.
 — — S. Giovanni de' Fiorentini 40.
 — — S. Ignazio 118, 192.
 — — S. Lorenzo in Lucina 138.
 — — Ss. Luca e Martina 38, 142.
 — — S. Maria degli Angeli 75.
 — — S. Maria in Campitelli 116, 140, 190.
 — — S. Maria Maddalena 190.
 — — S. Maria della Pace 195.
 — — S. Maria in Vallicella 61, 64.
 — — S. Nicolò da Tolentino 150.
 — — S. Pietro in Vat. 141 f., 152. Baldachin 7, 13 f., 86. Fassade 7. Glockentürme 91 f. Portikus 7.
 — Collegio Germanico 171.
 — — Romano 68, 77.
 — Confraternità del SS. Sacramento 190.

Rom, Fontana di Trevi 93.
 — Frontispizium Neronis 45.
 — Oratorio di Santa Croce 43.
 — — di S. Maria in Via 190.
 — Palazzo del Banco di S. Spirito 70.
 — — di Campidoglio 78.
 — — Castellani 128.
 — — Chigi 51.
 — — Doria Pamfili 190.
 — — Farnese 23, 30, 54 f.
 — — Ferratini 157.
 — — Linotte 36.
 — — Mellini 134, 139, 147.
 — — Ornano 139, 147.
 — — di Pio IV an der Via Flaminia 70.
 — — del Quirinale 18, 33.
 — — Sforza 18 ff., 27.
 — — Vaticano, Scala Regia 50.
 — Piazza Navona 52, 93.
 — — di Spagna 52.
 — Pizzomerlo 64 f.
 — Porta di S. Spirito 70.
 — Strada Larga (Nuova) 65.
 — Via della Chiesa Nuova 86.
 — Vicolo dell' Agnello 7.
 — Vigna Grimani 18.
 — Villa Borghese 174.
 — — Hadriana 42, 197.
 — Zirkus der Flora 18.
 Rott am Inn, Wallfahrtskirche 198.
 Salzburg, Dreifaltigkeitskirche 197.
 — Kollegienkirche 197.
 Turin 192.
 — Pal. Carignano 192.
 — S. Sudario 192.
 Vaux-le-Vicomte 195.
 Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche 198.
 Waldsassen, Zisterzienserkirche 198.
 Wien, Karlskirche 197.
 — Maria-Treu 197.
 — Peterskirche 197.
 — Servitenkirche 197.

RÖMISCHE UND ROMANISCHE PALÄSTE

EINE ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG

Von KARL M. SWOBODA

MIT UNTERSTÜTZUNG DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN

Zweite Auflage. 1924. 279 Seiten Quart. Mit 16 Tafeln und 100 Abbildungen

Geheftet ca. Goldmark 12.—, gebunden ca. Goldmark 16.—

Auf Grund neuer wissenschaftlicher Forschungsergebnisse wird hier der grundlegend wichtige Nachweis erbracht, daß dem für die römische Wohnarchitektur bisher fast allein berücksichtigten Atriumhause durchaus nicht die vorherrschende Bedeutung zukommt, wie man annahm, und daß besonders in der ländlichen Villenarchitektur eine ganze Fülle von neuen Hausformen geschaffen wurde. Daraus ergeben sich neue Beweise für die dem Hellenismus gegenüber selbständige Entwicklung der römischen Kunst, neue Gesichtspunkte für die Beurteilung der Zusammenhänge mittelalterlicher und antiker Profanarchitektur

★

DIE ENTSTEHUNG DER BAROCKKUNST IN ROM

Von ALOIS RIEGL

Herausgegeben von ARTHUR BURDA und MAX DVOŘÁK

Zweite Auflage. 1922. Großoktav. 214 Seiten. Mit 32 Bildertafeln. Broschiert Goldmark 7.—, gebunden Goldmark 8.50

Riegls Werk gibt eine bewundernswerte Einleitung in die Charakteristik des Stils. Dann folgt eine vollständige Beschreibung und Analyse der hervorragendsten Beispiele in der Architektur, Skulptur und Malerei von Rom. Wir könnten keinen besseren Führer zum Verständnis der »Auflösung der Renaissance«, die mit Michelangelo begann und von Bernini vollendet wurde, empfehlen

BURLINGTON MAGAZIN

★

MICHELANGELO-STUDIEN

Von DAGOBERT FREY

1920. Kleinquart. 150 Seiten mit 45 Abbildungen. Goldmark 8.50

Des greisen Künstlerheros letzten Werken, seinem abschließenden Altersstil, sind diese Studien gewidmet. Kein anderes Gebiet seines Schaffens ist noch so sehr von Unklarheiten und Irrtümern erfüllt als gerade seine Tätigkeit als Architekt. Indem nun etwa von Frey die Nicchione-Idee Bramante abgesprochen und für Michelangelo in Anspruch genommen wird, erscheint ein entwicklungsgeschichtliches Rätsel endlich gelöst, wird Michelangelos Werk in ungeahnter Weise bereichert. Seine architektonischen Handzeichnungen bieten trotz Karl Freys kritischer Forschungsarbeit noch viele offene Fragen. Für die bedeutendste Gruppe der Zentralbauentwürfe gibt die Untersuchung der Baugeschichte der Nationalkirche der Florentiner in Rom die abschließende Antwort. Vor allem bedarf aber die legendäre Tradition der Peterskuppel der endgültigen Klärung. Mit dem Nachweis, daß das sogenannte Michelangelo-Modell dem 18. Jahrhundert entstammt, fällt der letzte Pfeiler aller Irrungen. So ist der Weg freigemacht für eine neue Betrachtungsweise von Michelangelos ultima maniera

★

BRAMANTES ST.-PETER-ENTWURF UND SEINE APOKRYPHEN

Von DAGOBERT FREY

(I. BAND DER BRAMANTE-STUDIEN)

Mit Benützung des Nachlasses Heinrichs von Geymüller

herausgegeben von HERMANN EGGER, Graz

1915. Quart. 94 Seiten mit 30 Abbildungen und 5 Tafeln in Lichtdruck. Goldmark 8.50

Durch Unabhängigkeit des Urteils hat Frey die Suggestion gebrochen, die von Geymüller ausging und die Wissenschaft lähmte, durch zähen Fleiß hat er eine Menge verworrener Fragen geklärt. Die historische Stellung Bramantes scheint wesentlich berichtigt; viel wird ihm genommen, aber der vermenschlichte Bramante ist darum nicht verkleinert, er ist um so sicherer als der Schöpfer der Hochrenaissance erkannt, wenn auch erst die Nachfolger die Folgen zogen. Frey hat nicht nur den Vorentwurf vom Ausführungsentwurf getrennt, d. h. historische Arbeit getan, sondern mit dieser Trennung die Grenze zwischen Früh- und Hochrenaissance aufgedeckt, d. h. kunsthistorische Arbeit getan

PAUL FRANKL IM REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

WITHDRAWN
FROM THE
PRATT INSTITUTE LIBRARY

PRATT INSTITUTE LIBRARY

This book due on the last date stamped below.
Fine of 20 CENTS per day thereafter.

DUE

DUE

DOES NOT
CIRCULATE

USE IN
LIBRARY
ONLY

3 1303 00121344 8



PRATT INSTITUTE LIBRARY



WITHDRAWN
FROM THE
PRATT INSTITUTE LIBRARY

